SL Plotor/5283

NICOLAE MANOLESCU

arca lui noe

eseu despre romanul românesc

vol. I

MOMENTE și SINTEZE

Scanned with OKEN Scanner

NICOLAE MANOLESCU

ARCA LUI NOE

ESEU DESPRE ROMANUL ROMÂNESC

Vol. I

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

DORICUL, IONICUL și CORINTICUL / 9

ARTA DE A ÎNCEPE ROMANUL ROMÂNESC / 65

Catastihul romanului / 67
Orfanul și familia / 82
Misterele orașului / 93
Roata norocului / 106
În absența stăpînilor / 120

DORICUL / 139

Săraca văduvă cu doi copii / 141
Drumul și spînzurătoarea / 158
O femeie în țara bărbaților / 197
Soldatul fanfaron / 224
Ochiul estetului / 247
Cel din urmă țăran / 270

Scanned with OKEN Scanner

Două feluri de public au dat cele două ordine ale romanului, ordinea masculină și ordinea feminină, doricul și ionicul său.

Albert Thibaudet

Scanned with OKEN Scanner

EDITURA MINERVA

București, 1980

Scanned with OKEN Scanner

DORICUL, IONICUL ȘI CORINTICUL

Nu sînt un cititor de romane. În ordinea preferinţelor mele de lectură, romanul a ocupat mult timp unul din ultimele locuri, lăsînd în urmă poate doar cărţile de călătorie şi pe cele de aventuri. Şi totuşi *Arca lui Noe* este un lung eseu despre roman : contradicţie numai aparentă, pe care aş lămuri-o spunînd deocamdată că un critic nu scrie de obicei despre ce i-ar plăcea să scrie. Plăcerea constituie pentru el un criteriu secundar, şi nu hedonismul se află la originea actului critic, ci o anumită necesitate a spiritului care substituie dorinţei un sentiment de obligaţie. Aşa cum moralistul (bine se ştie) nu este neapărat un iubitor al moralei, nici criticul nu-şi găseşte justificarea psihologică în iubirea de literatură, ci, mai degrabă, într-un interes complex, care o face uneori posibilă, fără însă a o presupune totdeauna în punctul de pornire. Un autor, o operă, un gen sau o epocă literară constituie în primul rînd pentru critic o *problemă* : o dificultate de învins. Nu numai poetul, cum spune Valéry, dar şi criticul este „un martir al rezistenţei faţă de ceea ce se face uşor". Şi nu caută cu orice preţ o soluţie ; se confruntă adesea cu lipsa ei. Soluţiile lesnicioase îl lasă indiferent ; insolubilul, iată visul.

Romanul a fost de la început în ochii mei insolubilul însuşi. Despre nici un gen literar nu s-a discutat, în ultima sută de ani, mai mult ; şi nici unul nu s-a dovedit la fel de capabil să suporte — fără să se destrame —

atîtea interpretări contradictorii, sau chiar paradoxale. Şi nu numai cînd a fost vorba de a-l defini : în literatură definiţiile sfîrşesc aproape totdeauna în paradox ; dar chiar şi cînd a fost vorba de a-i aproxima natura, mijloacele şi scopul. Nu există consens în nici o privinţă. Nici măcar în privinţa datei de naştere, care e probabil mai controversată decît a oricărei specii sau gen. Pentru unii, *Iliada* sau *Eneida* sînt romanele celor vechi ; pentru alţii, întîiul roman sînt abia *les chansons de geste* ; pentru o a treia categorie, ar fi fără sens să numim romane prozele anterioare secolului XVIII ; în sfîrşit, sînt destui care încep romanul cu Balzac. Thibaudet *(Cititorul de romane)* consideră că genul, cel puţin în Franţa, s-a dezvoltat din marele trunchi epic al cărţilor de aventură, pe deoparte, şi al celor din ciclul breton, romane de curte, pe de alta. În pragul epocii moderne, Gasset *(Prima meditaţie despre Don Quijote)* afirmă dimpotrivă : „Romanul este contrariul genului epic", adică al epopeii, în aceasta din urmă intrînd şi scrierile Europei de mijloc invocate de către criticul francez. În *Teoria romanului*, Lukács preia de la Hegel o idee asemănătoare. Prin intermediul romanului (se susţine uneori, în altă ordine de idei), îşi fac loc în literatură viaţa obişnuită, omul comun, cotidianul ; romanul (se susţine la fel de des) oferă cititorului — de ieri şi de azi — o „mitologie", este adică o formă populară a imaginaţiei. Ceea ce e curios şi greu de elucidat teoretic este că toate aceste constatări se pot, în egală măsură, documenta pe baza romanelor existente. Teoria romanului conţine cîteva contradicţii în înseşi premisele ei : a le înlătura înseamnă a spulbera genul ca atare ; a le accepta echivalează cu a face imposibilă o explicaţie coerentă. Iar dacă, după toate acestea, luăm în considerare şi evoluţia istorică a genului, dificultăţile sporesc considerabil. Rezultatul este că fiecare critic sau teoretician pare a opera cu o noţiune proprie de roman, şi oarecum improvizată ; în orice caz, adaptată romanelor asupra cărora se aplică în mod obişnuit. Concluziile lui Wayne C. Booth *(Retorica romanului)* diferă de ale lui Thibaudet *(Reflecţii asupra romanului)* — luînd două exemple la întîmplare —

Scanned with OKEN Scanner

atît fiindcă între ei e o diferență de vîrstă (și de cultură) de cincizeci de ani, cît și fiindcă unul citește în primul rînd romane franțuzești iar altul, în primul rînd. romane englezești.

Ar fi oare mai firesc, în aceste condiții, să renunțăm cu totul la a vorbi despre roman în general, mulțumindu-ne cu romanele de care dispunem ? Începînd cu Thibaudet și sfîrșind cu nu știu care critic actual, puțini au renunțat, în ultima jumătate de secol, la a fixa romanele în solul unei teorii despre roman. Critica redusă la descriere nu valorează mare lucru. Ea își regăsește interesul numai cînd generalizează spontan sau metodic. Empiria pură nu ne ajută nici măcar să analizăm bine producția de cărți existente la un moment dat. Și dacă n-am descoperit încă, în domeniul nostru, legea conform căreia indivizii se reunesc în specii, știm totuși că speciile trebuie să existe. Operația cea mai legitimă a criticii (de îndată ce depășește simplele considerații de valoare) constă în a reduce multiplul fenomenal la un model. Trăiește mai puțin din analize și descrieri de „evenimente“ decît din compararea lor (fie și nesistematică), din încercarea de a le descoperi un numitor comun. Istoria (afirmă specialiștii) nu se mai construiește pe planul evenimentelor, nici fizica pe acela al datelor furnizate de simțuri. Critica modernă urmează exemplul științelor moderne, deși nu este ea însăși o știință. Un antropolog contemporan scrie : „Ansamblul obiceiurilor unui popor este totdeauna marcat de un stil ; ele formează sisteme. Sînt convins că numărul acestor sisteme este limitat și că societățile omenești, ca și indivizii, în jocurile, visurile și delirurile lor, nu creează niciodată în chip absolut, ci aleg anumite combinații dintr-un repertoriu ideal, care poate fi reconstituit.“ Nici romancierii nu creează în chip absolut. Au și ei un fel de repertoriu ideal de combinații, din care aleg, după împrejurări, și pe care l-am putea numi domeniul romanescului. Dacă am reuși să aflăm granițele acestui domeniu, am fi în posesia unui instrument minunat (și periculos) de a pătrunde în tainele imaginației romancierilor sau, mai exact, ale fanteziei lor tehnice. Să fie în aceste condiții scopul criticii

Scanned with OKEN Scanner

cu desăvîrșire altul decît al științelor moderne, care constă în „a construi un model, în a-i studia în laborator proprietățile și reacțiile, pentru a aplica apoi diversele observații la interpretarea faptelor empirice și care pot fi foarte departe de previziuni !“ (Claude Lévi-Strauss, *Tropice triste*). Chiar dacă analogia mea poate părea, și este pînă la un punct, forțată, căci intuiția și inducția joacă (și vor juca totdeauna) în critică un rol mai important decît în chimie sau biologie, ne putem închipui totuși un model al romanului, care să nu fie rezultatul adunării, oricît de meticuloase sau de exhaustive, a faptelor, ci o ipoteză intuitivă introdusă în ansamblul de opere, o *teoria* în sensul grecesc. Putem citi toate romanele lumii, fără să știm că aparțin romanului ; critica romanelor, ea, începe de la un model al romanului. Între cititor și critic este deosebirea dintre un amator de ierbare și un botanist. Primul colecționează plante, în speranța obscură și rareori împlinită, de a descoperi o lege a vieții vegetale ; al doilea vede în varietatea ierbarului doar mijlocul de a verifica legea de la care a pornit, adică o concepție asupra naturii. Trebuie să răsturnăm vechiul raport : nu colecția romanelor face Romanul, ci Romanul creează, abia, condițiile de existență ale colecției. În absența romanului (a modelului cu acest nume), nu există romane (opere cu acest nume), ci doar cărți pe care, în naivitatea lui, cititorul le ia drept romane, așa cum Petruška din *Suflete moarte*, citind tot ce-i cade în mînă, crede că citește literatură. *Cititorul de romane* al lui Thibaudet presupune *Reflecțiile asupra romanului* ale aceluiași. Singularul noțiunii de Roman distinge pe critic de cititor. În *Arca lui Noe*, veți căuta zadarnic pe *cititorul de romane* ; s-ar putea să găsiți, cu oarecare bunăvoință pentru strădania autorului, un *critic al Romanului*.

Sistem, model, acestea și altele pot fi cu greu imaginate în stadiul pur inductiv al criticii, care este încă, după părerea lui Northrop Frye (*Anatomia criticii*), acela al unei „științe primitive“. Poate visa disciplina noastră

Scanned with OKEN Scanner

la mai mult ? A cădea în reverii scientiste e o greșeală la fel de mare cu a nega criticii absolut orice posibilitate sistematică. Frye ne previne că această din urmă greșeală se explică prin interpretarea criticii ca literatură pur și simplu. Critica fiind o artă și nu o știință, ea poate și trebuie să fie totuși distinsă de literatură, al cărui „studiu sistematic" este. Și dacă sistemul literaturii, inventat de critică, nu va fi niciodată, nici pe departe, la fel de riguros (și mai ales de previzibil) ca acela mendeleevian al elementelor, aceasta nu înseamnă decît că — nimic mai mult — critica nu va fi niciodată o chimie. Însă o anumită ordine și coerență specifică nu-i sînt cu desăvîrșire interzise.

Ordinea trebuie făcută înainte de orice în limbaj. Cum nu stă în intenția mea să propun în această introducere o teorie a literaturii sau a criticii, îmi voi limita observațiile la roman și la critica romanului. Oricine a răsfoit cîteva studii despre roman și-a putut face o idee de diversitatea, adesea contradictorie, a terminologiei folosite. Se remarcă în general două tendințe : una pe care aș numi-o neglijentă, și alta, pe care aș numi-o pedantă. Critica neglijentă moștenește libertățile impresionismului, limbajul lui boem, artistic, fermecător. Critica pedantă moștenește rigiditățile pozitivismului de la sfîrșitul secolului trecut, limbajul lui scrobit, științific, rebarbativ. Iubind-o din instinct pe cea dintîi, îmi dau totuși seama că ea nu mai este ce a fost pe timpul lui E. Lovinescu și nici chiar al lui G. Călinescu. Continui să cred că un critic adevărat e un scriitor, mînuind limba ca un artist. Dar nu pot ignora faptul că limba însăși s-a schimbat pe nesimțite, începînd a pretinde alt fel de mînă. Să spun deocamdată că și-a pierdut din nonșalanță, aspirînd să devină cît mai exactă : și dacă exactitatea deplină (în definitiv, iluzorie) o lasă pedanților, este în schimb foarte interesată de proprietatea termenilor. Cred că acesta e cu adevărat un cîștig și încă unul esențial. Pedanteria îmi displace, nu și suava rigoare a unui vocabular modern. Memoria îmi joacă feste cînd e să repet terminologia lui Greimas sau Todorov. O uit instantaneu, după ce le închid cărțile. Nu-l înțeleg nici

Scanned with OKEN Scanner

pe Frye care, în cartea citată, sub cuvînt că ordonează limbajul criticii, făcîndu-l mai consecvent, folosește termenii în accepții uneori atît de departe de cele curente, sau atît de neprevăzute, încît are nevoie de un *Glosar*. Prefer totuși moderația anglo-saxonilor, a lui Booth bunăoară, care se mulțumesc cu cîteva distincții, acolo unde termenii tind să se confunde în chip periculos, sau cu minime precizări, acolo unde e nevoie să realizăm un acord. Fiindcă nu de un limbaj în sine, de un limbaj de dragul limbajului, avem nevoie, ci de unul funcțional, adică eficient, și care, cît e cu putință, să rămînă firesc. În *Experiment in Criticism*, T. S. Eliot pretindea încă din 1929 un studiu „logic și dialectic" al termenilor folosiți în critică și era destul de categoric în privința labilității unora : „În literary criticism we are constantly using terms which we cannot define, and defining other things by them. We are constantly using terms which have an intension and an extension which do not quite fit : theoretically they ought to be made to fit ; but if they cannot, then some other way must be found of dealing with them so that we may know at every moment what we mean". Astăzi Frye ironizează și mai sîngeros incapacitatea de sistem a criticii : „În prezent, criticii nu dețin altceva decît o religie secretă, fără evanghelie, ei fiind inițiații care pot comunica sau se pot contrazice numai între dînșii". Dar oare evanghelia ce ne lipsește am dobîndi-o cu adevărat pe calea unui limbaj totalmente tehnic sau ne-am trezi dimpotrivă că cercul inițiaților s-ar restrînge și mai mult, pînă la a nu mai permite accesul nici măcar tuturor criticilor, divizînd biserica de azi în numeroase capele perfect străine unele de altele ? Cînd lăudăm la un critic limbajul lui „tehnic", să punem cuvîntul între ghilimele : căci critica nu va fi niciodată decît o „știință" (adică o știință între ghilimele). Respectivele semne grafice reprezintă indiciul umorului în biata noastră disciplină încăpută pe mîna atîtor oameni serioși. Toată ordinea pe care ne-o putem permite în materie de limbaj critic nu ajunge să suprime ghilimelele.

Scanned with OKEN Scanner

Începutul acesta de capitulare al artiștilor în fața pedanților nu e, desigur, străin de unele abuzuri ale celor dintîi, plătite, cum se vede, foarte scump. Criticii artiști au rămas de obicei surzi la apelurile mai savanților lor colegi în ce privește atît un limbaj tehnic riguros al disciplinei, cît și deprinderea de a privi noțiunile fundamentale în relația lor, adică pe latură sistematică. Frica artistului de rigoare în vocabular și de metodă în gîndire a creat mari greutăți criticii și teoriei literare. Lui E. Lovinescu i se păreau complet inutile cercetările lui M. Dragomirescu, iar G. Călinescu nu găsea nici un haz lui D. Caracostea. În mare măsură aveau dreptate. Ce poate fi mai nesărat decît *Știința literaturii* sau *Creativitatea eminesciană?* Însă și una și alta constituiau încercări meritorii într-un domeniu lăsat cam de izbeliște de către criticii notorii ai vremii: acela teoretic. Terminologia prea complicată a lui M. Dragomirescu nu servea drept justificare pentru a abandona orice preocupare terminologică. Critica romanului n-a făcut multă vreme (uneori nu le face nici astăzi) distincții teoretice absolut necesare între noțiuni pentru care, fie a avut prea mulți termeni, și i s-au părut de prisos, fie n-a avut nici unul satisfăcător.

Iată un exemplu cu totul elementar pentru primul caz: confuzia *autorului* cu *naratorul* (s-ar zice că *cel care scrie* e sortit să fie mereu confundat cu altcineva: în epoca criticii istoriste și biografice, cu *cel care trăiește*; apoi, cu *cel care narează*). Al doilea cuvînt, mai recent decît primul în teoria literară, a fost (și mai este) întrebuințat în locul celui dintîi, ca și cum înțelesul ar fi același. Confuzia termenilor reflectă însă una de gîndire. Vladimir Streinu, într-un studiu despre *Adela* din al doilea volum de *Pagini de critică literară*, scrie: „Doctorul Emil Codrescu e însuși Ibrăileanu...“ Și mai departe: „Emil Codrescu, dacă mai e cazul să-i zicem așa...“ De ce să nu mai fie? Confuzia aceasta atrage numaidecît o alta: „Adela este varianta narativă a cugetărilor din *Privind viața*“. Dar Emil Codrescu nu e Ibrăileanu și nici romanul o variantă a unei culegeri de reflecții morale! Stăruința mea ar fi superfluă, dacă o întreagă tra-

Inv. 19475

Scanned with OKEN Scanner

diție în interpretarea *Adelei* (teribil de persistentă) nu și-ar baza concluziile contestabile pe aceste premise false. Ideea că autorul și naratorul sînt tot una a condus pe comentatori la consecința logică după care Adela este zugrăvită direct de Ibrăileanu, în loc să se remarce că ea este produsul viziunii subiective a doctorului Codrescu, adevăratul narator. Tînăra femeie nu există *decît în perspectiva* lui Codrescu, acesta fiind, în plus și naratorul sau povestitorul. Dar Codrescu, om delicat și fantast, o iubește și deci o idealizează. Se simte prea bătrîn pentru ea. Uneori dă semne de gelozie. Tot ce știm despre Adela ne parvine prin această prismă. Se cade să admitem că Adela din roman e Adela lui Codrescu. Dar oare acest îndrăgostit platonic trebuie luat pe cuvînt, fără obiecție ? Va fi fiind Adela exact femeia pe care o iubește el ? Să ne închipuim o clipă că autorul (cel adevărat de data aceasta) ne-ar pune la dispoziție un teanc de scrisori ale soțului, repede abandonat, al Adelei (despre care nu știm mare lucru), în care am avea asupra tinerei femei și o altă perspectivă. Presupunerea e abuzivă, însă nu absurdă. Camil Petrescu va utiliza o asemenea dublă perspectivă în *Patul lui Procust*. Ce am gîndi despre Emilia de acolo, dacă romanul s-ar fi limitat la scrisorile lui Ladima ?

Critica americană a mers, în astfel de cazuri, pînă la a deosebi un narator *creditabil* de unul *necreditabil*. În romanul vechi toți naratorii sînt din prima categorie (sau, cel puțin, aceasta este intenția autorilor, pe care cititorii n-o pun în discuție). În romanul mai nou, din contra, cei mai mulți naratori sînt deliberat subminați, în autoritatea și cinstea lor, de către autori, care-și iau distanțe de ordin moral, filosofic, stilistic. Pe de altă parte, din clipa în care romancierii descoperă acest „joc" (această strategie complexă), ei îl folosesc și ca să-și inducă în eroare cititorii, punîndu-le perspicacitatea la încercare. În astfel de împrejurări, ei își lipsesc cititorii de mijlocul de a distinge între autor și narator. Nu trebuie totuși să dezarmăm. Dacă în *Adela* confuzia se datorează doar naivității criticii, alteori ea este, cum să zic, aproape scuzabilă. E cazul romanelor impersonale. Cine narează în *Ion* sau în *Madame Bovary* ?

Scanned with OKEN Scanner

N-avem nici un indiciu material în cel dintîi și un indiciu cu totul nesemnificativ în al doilea (cînd naratorul „scapă" mărturisirea că a fost coleg de liceu cu Charles Bovary). Să admitem totuși, ca indispensabile, două premise : și anume că așa cum naratorul poate fi exhibat de autor, scos la iveală, „distanțat" de el, tot astfel poate fi și ținut secret ; și că, în orice roman, trebuie să existe cineva care narează, indiferent de dorința autorului de a dezvălui persoana care îndeplinește acest rol (identificînd-o cu un personaj, atribuindu-i o consistență) sau de a nu îngădui o identificare. Punînd problema în acest fel, vom înțelege că naratorul este un procedeu retoric utilizat de autor și că acest procedeu diferă de la un tip de roman la altul. În epoca lui Fielding, Balzac sau Filimon, pare firesc ca autorul să încerce să ne convingă că el însuși, și nu altul, este cel care narează ; la fel de firesc li se pare lui Flaubert sau Rebreanu să păstreze cea mai desăvîrșită tăcere cu privire la narator. Renunțarea la acest procedeu se datorează, ulterior, tocmai faptului că el nu mai e simțit ca firesc : și atunci Henry James sau Proust atribuie narațiunea unor personaje. În literatură, nimic nu e în chip absolut natural. Ceea ce la un moment dat e considerat așa, devine în altă conjunctură artificial. Prezența sau absența naratorului, identificarea sau separarea lui de autor, investirea personajelor cu această sarcină, toate acestea sînt procedee retorice, artificii, strategii. Bardamu din *Călătorie la capătul nopții* e tot atît de puțin Céline pe cît e Werther, din celebrul roman, Goethe. Și la oricîtă confuzie (uneori scontată de scriitor) s-ar preta identificarea dintre autor și narator în asemenea romane, lucrurile trebuiesc elucidate și răspunderile împărțite. Știm cu toții ce s-a întîmplat cu *Bunavestire* : sensul critic și sarcasmul romanului au fost complet eludate de către cei care au considerat că frazele și sentimentele lui Grobei (personajul din perspectiva căruia trebuie citit romanul, chiar dacă el nu este și narator) sînt de fapt ale lui Nicolae Breban ; se uită prea ușor în asemenea cazuri că un romancier nu creează personaje doar ca să se ex-

Scanned with OKEN Scanner

prime pe sine prin intermediul lor, ci și ca să se dezică uneori de sine însuși. Distincția dintre autor și narator trebuie păstrată ca o distanță și ca o tensiune : ideologică și stilistică.

Aici e cazul să explicăm și o altă distincție, pe care am făcut-o de cîteva ori în text : între *perspectivă* și actul propriu-zis al *narării*. Perspectiva este punctul de vedere, actul de a nara este vocea povestitorului. Genette spune că prima se referă la întrebarea „cine vede", al doilea, la întrebarea „cine narează" *(Figures III)*. Nu totdeauna perspectiva implică narearea. În *Pădurea spînzuraților*, relativizarea perspectivei din scena spînzurătorii, nu atrage automat și înmulțirea vocilor : naratorul rămîne acela impersonal din *Ion*, dar el adoptă punctul de vedere al mai multor personaje pe rînd. Numai în romanele scrise integral la persoana întîi avem o identitate deplină între punctul de vedere și voce.

Iată și un al doilea exemplu, de asemenea elementar, de data aceasta de lipsă a termenului potrivit : o astfel de situație ne împiedică să distingem între diferitele aspecte ale „povestirii" într-un roman. Este evident că „povestirea" implică cel puțin două planuri principale : al narațiunii (prin care înțelegem acțiunea, personajele, pe scurt diegeza) și al actului de a nara (timpuri, aspecte și moduri specifice). Cum să le numim ? Cuvîntul „povestire" le implică pe amîndouă și e utilizat, în plus, și ca nume al unei specii de proză. „Istorie" și „istorisire" sînt prea generali, „enunț" și „enunțare" prea specializați în lingvistică. Vechii retoricieni distingeau „inventio" de „dispositio", iar formaliștii ruși „fabula" de „subiect". Narațiune (fapte narate) și narare (actul de a nara) ? *Fapte* relatate și *relatare* a faptelor ? Poveste și discurs ? Ultimul termen prezintă însă și un dezavantaj de un alt ordin : face dublet cu „prezentare", care, pe plan retoric, înseamnă „punere în scenă". Se admite azi că există două moduri de a înfățișa acțiunea sau personajele unui roman, două strategii prin care ele apar cititorului : unul direct, constînd în „povestire", relatare sau discurs, și altul indirect, constînd în prezentare sau punere în scenă. În acest context retoric, evi-

Scanned with OKEN Scanner

dent altul decît acela la care m-am referit inițial, discursivitatea caracterizează tipul de roman personal, în care un autor *(Ciocoii vechi și noi)* sau un narator *(Manoil)* se exprimă în chip nemijlocit, și se opune dramatizării, înscenării evenimentelor, din romanul de tip impersonal sau pluripersonal, în care naratorul se identifică cu o voce supraindividuală *(Ion)* sau cu diferite voci și perspective individualizate *(Concert din muzică de Bach)*.

E curios că nici structuraliștii francezi, care, pe urmele formaliștilor ruși, au studiat minuțios aceste chestiuni, nu sînt mult mai decișI asupra terminologiei, fiecare susținînd una proprie. În cazul lor, e valabil ce spuneam comentînd fraza ironică a lui Frye despre critici : din dorința de a vindeca limbajul critic de aproximația care a domnit cîteva decenii, naratologii și poeticienii actuali construiesc un Turn Babel al disciplinei noastre. El va avea soarta celui din Biblie, desigur, însă deocamdată, cine să te audă, cînd toți vorbesc ? Și iată cum stăm : în loc să convenim asupra unei limbi, scutită de tatonări și confuzii, și deopotrivă și de paralizie, simplă, clară și eficace, nu facem decît să substituim idiomurilor artistice și încîntătoare în care vorbeau impresioniștii tot niște idiomuri, științifice și rebarbative. Asumîndu-ne un risc major : artiștii criticii, ca toți artiștii, reușeau să se înțeleagă de minune, deși fiecare avea limba lui originală, în vreme ce savanții de astăzi încep să nu se mai înțeleagă decît dacă se închină în aceeași capelă.

Cu aceste precizări în chip de preambul, putem porni în căutarea modelului nostru.

Să luăm mai întîi în considerare unele din propunerile existente. Cum am putea nega faptul, în această ordine de idei, că romanul se împarte, după expresia lui Thibaudet, între aventură și eros, împărțindu-și totodată publicul ? Un prim model ne este sugerat chiar de către această separație. Roman al aventurii, în sens larg, este acela care corespunde unei imaginații active și virile :

Scanned with OKEN Scanner

romanul social și politic, al explorării lumii exterioare, al cuceririi, fie cucerirea intelectuală, religioasă ori de altă natură. El se bizuie pe un ideal de vigoare fizică și morală, și presupune un cititor doritor de mișcare, de acțiune, de luptă. Celălalt tip, romanul erotic, este „feminin", în măsura în care este psihologic, secret, interior, preferînd explorării lumii explorarea sufletului iar cuceririi, analiza. Analiza psihologică e formă subtilă de bîrfă, o cancanerie. De aceea e „feminin" psihologismul. Balzac e viril, Proust feminin. George Eliot din *Adam Bede* aparține întîiului tip, așa cum Jane Austen din *Emma* aparține celui de al doilea. Între patetismul lui Turgheniev din *Prima iubire* și realismul psihologic al lui Henry James din *Daisy Miller* este aceeași deosebire. În aceste condiții, sursele indicate de criticul francez rămîn utilizabile, deși oarecum neistorice și prea încăpătoare. Romanul românesc urmează și el o linie dublă. Prin Slavici, Agârbiceanu, Rebreanu sau Preda ilustrează socialul, politicul, fresca și aventura ; prin Duiliu Zamfirescu, G. Ibrăileanu, Hortensia Papadat-Bengescu și Holban ilustrează analiza psihologică, tipologia feminină, dramele sufletului.

În *Prima meditație despre Don Quijote* și în *Gînduri despre roman*, Gasset face oarecum abstracție de întîia filieră. Romanul modern, spune el, evoluează de la narațiune la reprezentare și de la subiectul epic la analiză : dă atenție figurilor, personajelor, în interioritatea lor, mai degrabă decît tramei. Aventura se mută în interior : „Ideea mea este, prin urmare, aceea că așa-numitul interes dramatic nu are valoare estetică în roman, deși constituie totuși o necesitate mecanică". Îi displac Balzac și Zola, și în general romanul dinamic al secolului XIX, dar și, ceea ce se înțelege mai greu, Proust însuși ca „ultimă limită a exagerării caracterului nedramatic al romanului". *În căutarea timpului pierdut* ar fi lipsit de „suportul rigid care asigură tensiunea, semănînd cu o umbrelă fără nervuri de sîrmă". În acest caz, nu e oare o contradicție să conchizi că „esența romanului este dată de trăirea pură, de firea personajelor, și de situațiile în care se află, îndeosebi de atmosfera sau de

Scanned with OKEN Scanner

ambianța creată de acestea"? Tot Gasset afirmă că romanul e „o afirmare estetică a cotidianului", o oglindă „a ceasului simplu și neaureolat de legendă". Romancierul n-ar trebui să caute să ne stîrnească interesul prin lărgirea orizontului nostru zilnic, prezentîndu-ne aventuri extraordinare : căci, în definitiv, toate orizonturile umane sînt la fel de bogate în semnificații. E o iluzie a slujnicei de la tejghea că al ducesei e altfel decît al ei : „A fi ducesă e o formă a cotidianului ca oricare alta". G. Călinescu, distingînd romanul de biografie, credea la rîndul lui că viața lui Mitică Popescu, impiegat C.F.R., e mai semnificativă în roman decît viața lui Eminescu. „Cînd viziunea despre lume pe care o oferă mitul — adaugă Gasset — este coborîtă de pe tronul din înălțimea căruia stăpînea sufletele de către sora sa dușmană, știința, epica își pierde înfățișarea religioasă și o apucă încotro vede cu ochii în căutare de aventuri." Ideea o va relua, mai pe larg, Northrop Frye în *Anatomia criticii*. Așadar, afirmarea cotidianului în roman e tot una cu eliminarea „mitologiei". Însă putem oare uita că romanul a oferit dintotdeauna gustului public o anumită hrană imaginară, adică o mitologie ?

Jaques Cabau, într-o spirituală *Istorie a romanului american*, leagă apariția romanului de dincolo de ocean de dispariția vestului sălbatic. Romanul compensează în imaginație țara promisă a preeriei și joacă în ochii americanului din ultima sută de ani exact rolul pe care l-au jucat epopeile homerice în ochii vechilor greci, *Eneida* în aceia ai romanilor, legendele lui Arthur și *Cîntecul lui Roland* în occidentul european din evul de mijloc. Gen demitizator, romanul este și unul care mitizează. E un instrument de dezvăluire, dar și o cutie cu miracole. Ajută oamenilor să-și cunoască lumea în care trăiesc, dar le deschide și o poartă spre transfigurarea ei. Îi pune în contact cu realul, îngăduindu-le deopotrivă să creadă într-o transcendență. Cele două tipuri în care am clasificat, provizoriu, genul răspund la două necesități umane concomitente și la fel de importante. Romanul „feminin", psihologic, dezvăluie și analizează ; romanul acțiunii oferă duplicatul imaginar al realului istoric.

Avem nevoie probabil și de unul și de altul, și de Holban și de Rebreanu. Întîiul e o coborîre în arcanele sufletului individual, ale intimității, un viol legal ; al doilea, e o poveste. Citim *Ion* cu sentimentul eposului, al mitului. Țăranul însetat de pămînt și îngenunchind spre a-l săruta este, la Rebreanu, mai puțin acel individ istoricește adevărat, cu care ne-a deprins realismul, și mai mult un *erou*, un Roland sau un Arthur, o ființă mistic unită cu Pămîntul așa cum este Sinbad marinarul cu Oceanul. *Ioana* lui Holban este în schimb femeia reală, înfățișată fără menajamente în îndoielile ei, expusă ochiului plin de gelozie al unui bărbat la fel de real. Tradiția românească a vrut ca mai ales întîia linie să fie considerată fundamentală ; de aceea, cînd vorbim de roman, noi ne gîndim înainte de toate la Rebreanu ; dovadă apoi de conservatorism al genului la noi, căci istoria romanului modern a părut unora o istorie a impudorii ; e timpul să remarcăm că și cea de a doua linie merită atenție, fiind la fel de rodnică și, într-o măsură, mai aproape de ceea ce s-a întîmplat în romanul european de după 1900.

Această clasificare prezintă dezavantajul de a fi oarecum statică : însă noi știm că romanul a cunoscut o transformare, cu atît mai greu de elucidat, cu cît a fost mai radicală. O istorie a romanului e necesară. R. M. Albérès a distins în a lui „forțele de creștere" de „forțele de opoziție", adică o epocă în care romanul și-a creat și consolidat, ca un burghez întreprinzător, poziția în literatură și în gustul public, de o altă epocă în care el a permis apariția unor elemente reformatoare și chiar dizolvante. Acest conflict nu se încheie, în fapt, cu victoria categorică a unora sau altora din forțele care animă istoria genului, conflictul reluîndu-se necontenit de la capăt de mai multe ori. Această *Istorie a romanului modern* nu este, decît tangențial, și una a lumii în care romanul se naște și se transformă. Puțini mai cred astăzi că istoria socială explică istoria literară așa cum o cauză explică un efect. Schimbarea instituțiilor și obiceiurilor umane antrenează, desigur, schimbarea literaturii și pe a romanului : dar nu în chip nemijlocit. Căci literatura

Scanned with OKEN Scanner

nu emană spontan din realitatea socială, istorică. Istoriografii au văzut aici doar un reflex fidel și ascultător, ca și cum fiecare epocă și-ar produce automat romanul capabil s-o exprime. Însă nu e deloc sigur că fiecare epocă își are *Romanul* ei, diferit de cel al epocii precedente. Își are măcar *romanele* ei ? De ce epopeea țărănească a lui Rebreanu apare în plină epocă de stabilizare a capitalismului românesc ? Și de ce *Adela*, roman victorian, *fin de siècle*, așteaptă, ca să apară, deceniul al patrulea al secolului XX ? Relația dintre social și literar, știm astăzi, nu este o relație între evenimente, ci una între structuri : ea implică două sisteme de valori cu inerția lor particulară. Și nu e o imitație, o reduplicare superficială a unuia de către celălalt, ci o analogie profundă, care deturnează adesea cauzele și efectele, creează tensiuni, crize și incompatibilități. Cum să stabilești, chiar și în acest caz, o similitudine între sistemul social *real* (relații între indivizi, supunerea lor de către colectivitate, forme politice și economice, structuri ale așezării și statului, schimburi etc.) și sistemul *artistic* al romanului (relația dintre autor și personaje, viziune, construcție, subiect etc.) ? Căci nu e, evident, de-ajuns să observi că specia însăși a romanului a apărut în Europa o dată cu epoca burgheză — și una și alta exprimînd o lichidare a transcendentului religios prin practica terre-à-terre a oamenilor — cum au făcut-o Hegel, Lukács și alții după ei. Poți cel mult demonstra că *existența* romanului se explică prin existența spiritului burghez, dar nu și că *formula lui de artă* e, în vreun fel, condiționată de *formula de viață* a noii clase.

Să fie încercarea sortită din principiu eșecului ? Lucien Goldmann a fost sever criticat pentru omologiile stabilite între structurile sociale ale secolului XVII francez și structura tragediei clasice. Încă Fernand Brunetière știa că cele dintîi ne pot conduce spre, bunăoară, o imagine a teatrului lui Corneille : dar se întreba el însuși : de care Corneille să fie vorba, de Pierre sau de Thomas ? Va trebui să ne alegem exemplul dintr-un alt domeniu spre a proba eficacitatea analogiei structurale : mă gîndesc la celebrul *joc de cărți* imaginat de Claude

Scanned with OKEN Scanner

Lévi-Strauss *(Tropice triste)*, cînd a comparat desenele tribului caduveo din Brazilia meridională (executate pe pielea obrazului și a corpului, cu ajutorul unor oxizi vegetali) cu formele sociale ale organizării altor triburi înrudite sau la paralelismele lui André Scobeltzine dintre dependența vasalică din secolele XI—XII și dependențele estetice din arta romanică *(Arta feudală și rolul ei social)*. În *Tropice triste* există analiza paralelismului (plin de tensiune) dintre o societate primitivă (deși avînd în spate o istorie îndelungată) și arta ei foarte rafinată, aproape inexplicabilă. Antropologul francez a remarcat că desenele caduveo (decorative și abstracționiste, izvorîte din opoziția între natură și cultură) îmbină un ciudat caracter binar și simetric cu unul, nu mai puțin ciudat, ternar și asimetric. Ele i-au sugerat, inițial prin figurile folosite, jocul de cărți. O carte e totdeauna investită cu un rol, ca aparținînd unei colecții, și cu o funcție, fiindcă implică un dialog între parteneri. Simetria funcției, căci e vorba de doi jucători sau de două grupuri, implică asimetria rolului, căci e vorba de o colecție cu un număr oarecare de obiecte. Sistemul este limpede : dar la ce servește el ? C. Lévi-Strauss a examinat și structura grupului bororo (din aceeași familie), descoperind aici un sistem asemănător aceluia stilistic din arta caduveo, dar pe plan social : asimetria fiind garantată de existența a trei caste perfect delimitate, ce nu se amestecă niciodată, chiar cînd tribul s-a depopulat iar reprezentarea lor a devenit aproape fictivă, simetria se datorează obligativității ca o jumătate din membrii grupului să se căsătorească totdeauna numai cu cealaltă jumătate. Linia demarcatoare e netă : în structura urbanistică a așezării tribului, modalitățile alianței între jumătatea vestică și cea estică sînt codificate strict. Antropologul scrie : „Oricît de sumară ar fi fost descrierea sistemului guana și bororo, e clar că el oferă pe plan sociologic o structură analogă celei desprinse pe plan stilistic din arta caduveo. În ambele cazuri avem de-a face cu o dublă opoziție. În primul rînd, este vorba de opoziția dintre o organizare ternară și una binară, dintre una asimetrică și o alta simetrică,

Scanned with OKEN Scanner

iar în al doilea rînd, de opoziția dintre mecanisme sociale fundate, unele pe reciprocitate, celelalte pe ierarhie. Efortul de a rămîne fideli acestor principii contradictorii a dus la diviziuni și subdiviziuni ale grupului social în grupuri secundare aliate ori opuse. Ca un blazon reunind în cîmpul său prerogative ale mai multor ramuri, societatea este și ea divizată și subdivizată în planuri diferite. Este suficient să examinezi planul unui sat bororo, ca să observi că e organizat ca un desen caduveo." Concluzia ar fi că populațiile bororo și-au rezolvat (sau mascat) contradicția fundamentală din structura socială prin metode sociologice : principiul jumătăților a permis trufiei de castă să se mențină. Populația caduveo n-a găsit o soluție sociologică, incompatibilă s-ar părea cu fanatismul de castă, în cazul ei foarte pronunțat : „Și pentru că n-o puteau nici concepe, nici trăi, ea a trecut în planul imaginației, adaugă C. Lévi-Strauss. Deci nu într-o formă directă care s-ar fi lovit de prejudecățile lor, ci, indirect, într-o formă transpusă și aparent inofensivă, în arta lor. Căci dacă această analiză este exactă, trebuie să interpretăm arta grafică a femeilor caduveo, să-i explicăm misterioasa seducție și acea complexitate aparent gratuită, drept fantoma unei societăți care caută, cu o pasiune nepotolită, mijlocul de a exprima simbolic instituțiile pe care le-ar putea avea, dacă n-ar împiedica-o interesele și superstițiile sale. Adorabilă civilizație a cărei fantasmă reginele o captează în farduri : hieroglife descriind o vîrstă de aur inaccesibilă și pe care ele, necunoscîndu-i cheia, o celebrează în podoabele lor, dezvăluindu-i misterele o dată cu propriul lor trup".

Aici se cuvin notate două lucruri : în primul rînd, că analogia frapantă, incontestabilă, dintre structura *socială* a grupului și structura *tehnică* a desenelor lui, implică o anumită valoare compensatorie a uneia în raport cu cealaltă. Să examinăm cu atenție acest aspect. Populațiile bororo sau guana, din aceeași familie, nu recurg la pictură corporală ; ele rezolvă *practic* contradicția (datorată perpetuării ierarhiei rigide de castă) prin tăierea în două a teritoriului locuit : în acest fel,

Scanned with OKEN Scanner

endogamia la care existența unor caste impenetrabile le-ar fi silit e contracarată de căsătorii între cele două jumătăți distincte. Simetria dejoacă sociologic asimetria. Populația caduveo însă ia cunoștință de pericolul intoleranței de castă pe o cale imaginară : numai ea își împodobește obrazul cu desene. Caduveo soluționează magic o contradicție pe care bororo și guana au soluționat-o practic. Arta însăși a primilor apare dintr-o lipsă de soluție concretă : structura desenului repetă o structură *posibilă,* nu una reală, a grupului social. Este expresia unui ideal refulat și o cale de defulare. Bororo se dispensează de arta respectivă, pentru caduveo ea devine o necesitate. E limpede că mecanismul prin care se naște analogia structurilor între nivelul sociologic și cel artistic apare distorsionat în acest caz de un sentiment de frustrare ; în lipsa lui, reduplicarea structurii sociale nu s-ar fi produs. Realul nu trece în imaginar decît printr-o subtilă negație. Conflictul (spre a reveni la Goldmann) dintre nobilimea de spadă și aceea de robă, jansenismul, absolutismul și ceilalți factori sociali *ca atare* nu explică nici pe Racine, nici pe Molière, nici clasicismul francez : căci nu există o *continuitate* între trăire și expresia ei artistică, între istorie și artă, ci o *discontinuitate* provocată de o absență sau de un surplus care joacă rolul acidului sau sării introduse în apă spre a se realiza electroliza. Este vorba de un fel de mutație genetică : hazardul elementelor reale nu creează necesitatea artistică decît în clipa în care ele se înscriu, prin mijlocirea unui proces complex, în molecula de A.D.N. a imaginarului. Intermediere infinită, fenomen de ruptură, ce desparte realul de posibil : din toate vechile populații americane, trăind alături într-o geografie și istorie comună, doar triburile caduveo pictează ; și, înlăuntrul triburilor, doar femeile ; iar dintre femei numai unele posedă „secretul" tehnicii, care se transmite ereditar ca orice înzestrare. Nu toți contemporanii lui Corneille și Racine au scris tragedie clasică ; și nu există două asemenea tragedii la fel. Condiționată, limitată de factori sociali și fizici, moștenită, învățată, invenția omului rămîne totuși imprevizibilă. Raportarea

Scanned with OKEN Scanner

ei critică la un model sociologic ori psihologic e aproape oricînd cu putință ; dar niciodată nu e sigur că reunirea unor elemente într-o structură sociologică ori psihologică va produce o anumită structură artistică și nu alta. Totul fiind motivat în artă, chiar și în detaliu, nimic nu se explică pe de-a-ntregul : creația unei lumi sau a unui singur individ este motivată și deopotrivă misterioasă. În centrul oricărui proiect artistic uman, descoperim totdeauna o enigmă.

În al doilea rînd : făcînd ca continuitatea dintre planul real și acela artistic să treacă prin provincia posibilului, eliminăm de fapt ideea de simplu determinism. Realul și arta nu stau față în față ca două „evenimente" univoc determinate, ci ca două structuri reciproc motivate. La nivelul sistemului, regăsim într-un fel continuitatea pierdută, și anume înțelegînd că dependența (viață-artă) este în fond o interdependență : structura sociologică a tribului caduveo poate fi socotită cauza artei femeilor lui în aceeași măsură în care această artă la rîndul ei ar putea fi socotită o cauză a structurii reale : ceea ce nu pretinde că relația socială și cea imaginară sînt întîmplătoare ; ele sînt motivate prin faptul că se întîlnesc înlăuntrul unui același sistem de a concepe lumea și omul, în care nimic nu explică nimic, dar totul explică totul. În același sens, e naiv să spunem că jurămîntul de vasalitate de la începutul mileniului al doilea este cauza aderării strînse a figurilor și corpurilor din sculptura și pictura epocii la cadrul lor de piatră : putem doar constata că faptul social-juridic și acela estetic par deopotrivă inspirate de un mod de gîndire comun cunoscut sub numele de „fuga spre stăpîn". Analiza lui André Scobeltzine este, în această privință, perfect concludentă.

Între romanul tradițional, legat de ascensiunea burgheziei, și romanul care reflectă criza ei pe plan social, există un raport izvorît din însuși raportul situațiilor istorice concrete. Mai exact, cred a putea identifica în

Scanned with OKEN Scanner

modul comportării sociale un *analogon* al comportării estetice a romanului : structura literară prezintă similitudini cu structura socială ; și lasă să se întrevadă o evoluție, în linii mari, aceeași.

Iată : putem nota, deocamdată fără alt comentariu, că *dictatura personală a romancierului clasic asupra personajelor (strategia retorică respectivă) poate fi considerată prin analogie cu presiunea exercitată asupra individului de către normele colectivității sociale în epoca ascensiunii burgheziei.* Această strategie se schimbă, lent, insesizabil, pe măsură ce se schimbă relația socială și în conștiința individului apare ideea că este oprimat și, mai tîrziu, manipulat de către colectivitate. În același fel în care individul încearcă să reziste acestei manipulări, personajele romanului încearcă să-și afirme libera voință, personalitatea, față de voința, mult timp discreționară, a autorului.

Punctul de plecare al ipotezei mele este cunoscuta analiză pe care Th. W. Adorno a făcut-o capitalismului occidental, urmărit de la faza revoluționară la aceea hiperindustrială, și în cadrul căreia a remarcat unele asemănări între procesul social și artă (el a ilustrat cu muzica) *(Klangfiguren* și *Einleitung in die Musiksoziologie).* Astfel, Adorno scrie că euforia clasei în ascensiune face ca valorile supraindividuale să nu fie de la început și în toate cazurile simțite ca opresive. Criticul german descoperă, de exemplu, la Beethoven ecourile acestui entuziasm al supunerii individului față de o totalitate („aspirația către acea totalitate în care rațiunea și libertatea trebuie să fie garantate"), sau în fraza lui Hegel, filosoful acestei epoci optimiste : „Omul rațiunii trebuie să se supună necesității". *Das Ganze ist das Wahre :* Adorno pretinde că această afirmație nu va mai putea fi făcută în epoca următoare și că un filosof care ar primi ecoul conștiinței oprimate a individului de către societatea burgheză matură ar formula-o exact pe dos. El are dreptate să lege viziunea hegeliană de caracterul triumfător al burgheziei revoluționare care dă individului sentimentul unei puteri de nezdruncinat și-i interzice revolta dincolo de anii tine-

Scanned with OKEN Scanner

reţii umorale : „filosofia“ maturităţii pretinde renunţarea la revoltă. Comentînd o altă ideea a lui Hegel, V. Şklovski *(Despre proză)* notează şi el că la mijlocul secolului XIX, cînd decepţia postrevoluţionară îşi face loc în suflete, eroii romanului cunosc frica, disperarea şi sinuciderea. Căsătoria fericită care înainte rezolva totul nu mai e luată în serios. „Protecţia“ pe care grupul social o oferă insului e resimţită opresiv. „Lumea capitalistă apare încă puternică şi totuşi intim dezavuată“, adaugă Şklovski. Această intimă dezavuare, Adorno o descoperă printr-o minuţioasă analiză tehnică la Brahms, în imperceptibilele fisuri ce se strecoară în amplele tonalităţi, atît de beethoveniene aparent, ale muzicii lui, dar în care există deja indiciile revoltei contra totalităţii constrîngătoare.

Revenind la roman : „lupta“ dintre individualitate şi socialitate care, în *Mara* lui Slavici, de exemplu, transfigurează la nivelul conflictului o situaţie socială reală, poate fi descoperită, analogic, şi la nivelul retoricii narative. La fel cum colectivitatea reintegrează pe disidenţii Persida şi Naţl, o dată consumată criza de adolescenţă, vocile personajelor, gîndurile şi sentimentele lor, redate cu ajutorul stilului indirect liber, sînt treptat cuprinse, absorbite, de o unică voce, supraindividuală şi căreia îi revine ca unei colective instanţe etice („gura satului“) aprecierea finală a evenimentelor. În romanul lui Slavici, structura şi strategiile *estetice* reflectă un acord similar între particular şi general cu acela sesizabil la nivelul structurilor şi strategiilor *umane reale* pe care le transfigurează conţinutul lui. Două decenii mai tîrziu, la Rebreanu, semnele unui dezacord sînt destul de clare. Soluţia conflictului social e tragică şi în *Ion* şi în *Pădurea spînzuraţilor*. O altă epocă, în care socialitatea nu mai are capacitatea de a integra paşnic indivizii, îşi face auzite aici ecourile. În *Ion* „vina“ continuă încă să fie atribuită individului, care a călcat norma morală colectivă, dar deja în romanul următor „vina“ este limpede pusă pe seama valorilor grupului opresiv. Structura acestor romane oglindeşte schimbarea petrecută în interiorul viziunii. În *Ion*, deşi monolitul viziu-

Scanned with OKEN Scanner

nii auctoriale rămîne intact, maniera narativă sistematică, ordonată, sugrumă deja un fond psihologic obscur, violent și pătimaș. *Pădurea spînzuraților* conține prima tentativă de relativizare, la noi, în funcție de psihologia personajelor, a punctului de vedere. Dezacordul social este analog aceluia stilistic, chiar dacă structura artistică rămîne cu o jumătate de pas în urmă ; ea presimte totuși schimbările, ca o apă care se înfiorează de un vînt rece prevestitor de furtună. Analogia nu trebuie interpretată mecanic și am ales intenționat aceste exemple în care ea nu funcționează decît aproximativ spre a sugera că avem de a face cu „modele ipotetice de descriere", cum ar spune Roland Barthes, și nu cu modele perfect științifice. Cum se va vedea însă numaidecît ele sînt satisfăcătoare.

Putem încerca acum să construim modelul artistic și retoric al romanului tradițional (îl mai numim așa doar pînă la sfîrșitul acestui paragraf). E vorba în linii mari de romanul din a doua parte a secolului XVIII și din secolul XIX, care la noi își atinge apogeul abia în deceniul al treilea al secolului XX. El zugrăvește o lume omogenă și rațională, în care valorile obștei se dovedesc în stare să le integreze pe cele individuale ; morala tuturor triumfă de obicei asupra moralei unuia singur (sau, mai bine, morala individului este una și aceeași cu morala colectivității) ; personajul e un caracter, adică o unitate relativ stabilă, indiferent de acțiunea în care se află prins, care-l confirmă sau îl infirmă, fără a-l modifica fundamental. „En littérature comme en métaphysique — scrie Claude Edmonde Magny în *L'Age du roman américain* — le XIX^e^ siècle croit ancore à la possibilité d'atteindre une vérité absolue, universelle, valable pour tous les hommes." În aceste condiții putem înțelege lesne forma „auctorială" a romanului acesta : un autor omniscient și omnipotent este asemeni unei instanțe supraindividuale, necontestate și autoritare : obiectivitatea aceasta aparentă ascunde însă o reprimare a multiplului individual ce va fi resimțită, ulterior, de către artist, la fel de dureros precum resimte insul uman reprimarea de către colectivitate. Deocamdată însă ro-

Scanned with OKEN Scanner

manul răspunde idealurilor unei epoci încrezătoare și este creator de mitologie. E încă o specie tînără, virilă, lipsită de rafinament. Preferă psihologiei fapta, analizei, epicul, deși dorința lui supremă e de a crea iluzia vieții complete. Lumea lui e coerentă, vocația, autoritară. Autorul își ia în stăpînire personajele (le ține strîns ca *Mîna lui Dumnezeu*, imaginată de Rodin, bucata de materie), e un demiurg capabil doar de sacrificiul de a nu se dezvălui nemijlocit în creație ; în care e prezent totuși, de la primul la ultimul rînd, prin cunoașterea desăvîrșită a destinelor, sufletelor și soluțiilor intrigii. Cînd începe romanul, știe deja cum îl va sfîrși. Sartre denunță această manipulare în celebrul text din *Situations I* contra lui Mauriac (referitor la *Sfîrșitul nopții)* : „De ce oare acest autor serios și aplicat nu și-a atins scopul ? Din prea mare orgoliu, cred eu. A vrut să ignore, cum fac, de altfel, cei mai mulți dintre scriitorii noștri, că teoria relativității se aplică în mod integral universului romanesc ; că, într-un adevărat roman, ca și în lumea lui Einstein, un observator privilegiat nu-și are locul și că, într-un sistem romanesc, ca și într-un sistem fizic, nu e cu putință nici o experiență care să ne permită să stabilim dacă acest sistem este în mișcare sau în repaos. Domnul Mauriac s-a preferat pe sine. El a ales atotcunoașterea și atotputernicia divină. Dar un roman este scris de un om pentru oameni. Sub privirea lui Dumnezeu, care străpunge aparențele fără a se opri la ele, nu există roman, nu există artă, pentru că arta trăiește din aparențe, Dumnezeu nu este artist ; și nici domnul Mauriac.“ Ar trebui poate precizat : sub privirea pătrunzătoare a lui Dumnezeu există artă, există roman : acela clasic. În *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, Camil Petrescu spunea, înaintea lui Sartre, același lucru. Romanul tradițional, — în care *El* este totdeauna *Eu*, cel care narează este cel care scrie, — așază iluzia vieții mai presus de aceea a artei. Autorul fiind Dumnezeu, opera lui e o Carte a Facerii. *Doricul* romanului (cum îl vom numi de aici înainte) aparține unei vîrste biblice de început și unui creator la fel de impasibil ca și Creatorul.

Ionicul romanului înseamnă psihologism și analiză :

iar reflecția începe să tragă viața de mînecă. S-a observat că reflecția în romanul clasic e numai de natură morală : o distanță etică între autor și personajele sale, între divinitatea invulnerabilă și creaturile ei supuse greșelii. În noul roman reflecția e de natură artistică și e globală : căci noul roman a pierdut speranța în iluzie și a început să creadă în autenticitate. Cuvînt magic ce apare la Camil Petrescu, la Holban, la Sebastian, la Eliade. Analiza și confesia au alungat creația. Din epos obiectiv, romanul devine uneori jurnal. Thibaudet includea, de exemplu, romanele lui Gide în formula „romanului personal", al autorului incapabil să-și transceandă biografia. Numai aparent, firește : căci nici unul din eroii lui Gide, Holban sau Pavese nu sînt cu adevărat Gide, Holban sau Pavese. Flaubert putea spune : „Madame Bovary, c'est moi". Noul romancier al anilor '30 există, din contra, totdeauna obiectivat într-un personaj : *Eu* este totdeauna *El* : cel care scrie este cel care narează. Autorul a fost detronat și a cedat personajelor prerogativele puterii, locul i l-a luat naratorul. Autoritatea centrală și-a pierdut puterea, împărțindu-și ca și Lear regatul între gineri : pe care Henry James i-ar fi numit „reflectori". Ei fac acum politica reală, în vreme ce fostul monarh, biată umbră decorativă, rătăcește fără rost printr-o împărăție divizată, adăpostit cu neplăcere sau alungat cu scîrbă de unul ori de altul dintre micii monarhi. Împărăția s-a fărîmițat, ca și viziunea. Morala comună e substituită de o morală individuală : personajul își regăsește orgoliul, ce fusese cîndva apanajul autorului. Concretul psihologic tinde să lichideze caracterul iar istoricitatea exterioară se va traduce într-o temporalitate romanescă vie și contradictorie. Socialitatea lasă locul intimității. Problemele noului erou nu mai sînt acelea ale lui Rastignac, Dinu Păturică sau Ion : căci el urmărește mai puțin să se integreze în lume, decît să-și integreze lumea sieși, afirmînd-o ca pe a sa proprie. Se află „à la recherche du temps perdu" : și deopotrivă în căutarea unei identități. Experiențele lui — erotice sau spirituale — se opun lumii. E un singuratic, un izolat, un frustrat ce izbîndește prin vanitatea eului. Restignac

Scanned with OKEN Scanner

era un luptător : eroul proustian e un contemplativ. În loc să se înfrunte cu Parisul (care e lumea), se înfruntă cu propriile patimi și idealuri (care sînt ființa lui). Unei forme închise a ficțiunii epice i se preferă o formă deschisă a mărturisirii. Iluzia s-a inversat : nu mai ține de crearea unui univers coerent, autonom, ci de sugerarea incoerenței unei intimități, ca în *Absențiile* lui Aug. Buzura sau în *Cunoaștere de noapte* al lui Alexandru Ivasiuc. Romanele acestea par a fi scrise pe măsură ce se desfășoară acțiunea ; sînt o spovedanie, nu o creație senină. Temporalitatea s-a subiectivizat, e trăită, în loc să fie un simplu cadru. O formă multiplă, liberă, contradictorie a uzurpat forma unică a dominației și opresiunii.

Totuși ciclul nu se încheie aici, simetric : după epoca primară și energică a doricului romanesc și după epoca feminină și interiorizată a ionicului, trebuie să urmeze *corinticul*. Spre a construi și acest al treilea model, trebuie să includem o paranteză istorică. Apogeul psihologismului european fiind în opera lui Proust, intelectualismul se prelungește prin Gide, Papini și Huxley pînă spre mijlocul secolului XX. Ambele tendințe reflectă o vîrstă individualistă și aristocratică. Depășirea ei devine o necesitate după primul război mondial, cel puțin în Europa, dacă nu și la noi, unde abia în deceniul al patrulea ionicul romanului se impune cu adevărat. Dar prin profețiile lui Naphta, sentimentul schimbării e cu mult mai vechi iar contemporanii lui Holban și Eliade nu sînt numai Gide și Pavese, ci și cîțiva romancieri, ce devin populari un deceniu sau două după aceea, și care încearcă a găsi soluții morale și estetice crizei prin care trecea lumea. Apăsați de sentimentul tragicului istoric, conștienți de mărginirea individualismului burghez și de pericolul invaziei unor forțe sociale uriașe, care ar putea reinstaura în lume un nou și întunecat „ev mediu", ei ne apar cu toții sfîșiați între contrarii. Respectă spiritul culturii înlăuntrul căruia s-au format și încearcă să creeze altul. Sînt niște reformatori nostalgici. Le simțim la tot pasul atașamentul față de valorile dominante din Europa ultimelor veacuri : în cultul rațiunii eroice slujite pînă la capăt de Camus („Am învățat de asemenea că,

Scanned with OKEN Scanner

în ciuda a ceea ce credem uneori, spiritul nu poate nimic împotriva sabiei, dar că spiritul unit cu sabia este învingătorul etern al sabiei trase de dragul sabiei") ; în pedagogica și riguros intelectuala Castalie din *Jocul cu mărgelele de sticlă* al lui Hesse ; în seninătatea aproape extatică cu care primește teroarea și moartea părintele Lampros din *Pe falezele de marmoră* al lui Ernst Jünger. Putem spune că ei se împart între utopia unui umanism regăsit și cruzimea lipsei de speranță. Aparțin întîii categorii Th. Mann, Hesse, Camus, Jünger și chiar Malraux ; pe a doua o ilustrează Kafka, Svevo, Musil, Canetti. A doua este, firește, mai radicală : Kakania caricaturală a lui Musil, absurdul castel kafkian sau incendierea simbolică, în *Orbirea,* a unei moderne biblioteci din Alexandria. Cea dintîi e, poate, mai complexă, căci ne dezvăluie mai clar tot acel amestec de nostalgie și luciditate, de fidelitate față de valorile originare ale burgheziei (libertate, egalitate, fraternitate) și de conștiința că ele au devenit insuficiente : Naphta contra Settembrini. Soluția lui Th. Mann este, ea, esențial filo-burgheză, cum va fi și a lui Camus. Cetatea cu șapte turnuri, evocată în conferința de la Lübeck din 1926, este simbolul urbanității și al spiritualității burgheze, oferind pe mai departe adăpost, în concepția lui Th. Mann, artistului prigonit de o istorie irațională. Acestui burg ideal îi răspunde la Jünger schitul Rauten, un fel de mănăstire Telem, dacă ne amintim de Rabelais, în herbariul căruia botaniștii cavaleri se adăpostesc de atacul lemurienilor Marelui Pădurar. Ei vor părăsi în cele din urmă schitul, e drept ; dar soluția lui Jünger rămîne, pînă la *Heliopolis* cel puțin, individualismul aristocratic, spiritul refuzînd sabia, Lampros nu Braquemart. Tipică pentru contrazicerea pe care această viziune lucid-nostalgică o presupune este utopia eroismului la Malraux : revoluția din *Condiția umană* și din *Cuceritorii* conservă eroismul, floare de preț a individualismului, într-o epocă a istoriei făcute de mase.

O morală, în accepția pe care am precizat-o, din nou colectivistă comandă o estetică de același fel. Așa se explică anti-psihologismul acestei literaturi, dispariția

Scanned with OKEN Scanner

eroului, adică a insului cu biografie particulară (înlocuit de musilianul om fără însușiri, de aproape anonimul K. sau de omul unidimensional al lui Canetti) ; așa se explică generalitatea alegorică ori formele negativ-ironice ale epicului, satira expresionistă, simbolul și mitul ce caracterizează corinticul romanesc. Claude Edmonde-Magny este de părere că psihologismul literaturii dintre 1914 și 1932 reflecta gusturile unei burghezii mijlocii, capabile să se autoanalizeze și destul de cultivate spre a găsi totdeauna ceva de spus despre sine însăși ca interioritate net individualizată. O dată însă cu pătrunderea în roman a unor categorii sociale inferioare, lipsite de cultură, de ușurință a expresiei și, în fond, nereflexive moral, psihologismul își dovedește vanitatea. Iar această pătrundere e foarte vizibilă de exemplu în romanul american. Spre deosebire de europeni, pe care tradiția genului îi constrînge, americanii au o mentalitate mult mai democratică. Înainte de a fi scriitori, ei sînt lucrători, zidari, șomeri, hamali în port. Școala lor e școala vieții : a europenilor e un turn de fildeș. Scriitorii europeni trăiesc adesea între scriitori, precum cavalerii de odinioară între cavaleri, respectînd un cod special ; scriitorii americani trăiesc în mijlocul oamenilor obișnuiți. Cu Steinbeck, sau Dos Passos, metoda romanului redevine nepsihologică : fiindcă are ca obiect un furnicar uman și nu individualități conturate ; și, dacă poate observa conduite morale, reflectate în gesturi, nu e deloc sigur că, dincolo de ele, se găsește o psihologie unică și în stare să le motiveze. Cînd Dos Passos în *U.S.A.* întreprinde o analiză psihologică o face la persoana a III-a : deosebindu-se de realiștii psihologici care preferau persoana I introspectivă, dar și de naturaliști, care credeau în adevărul sufletului omenesc ; psihologia eroilor săi e compusă din convenții și clișee, „d'une trame d'opinions convenues, qu'ils ont reçues telle-quelles du groupe social auquel ils appartiennent et qu'ils traduisent normalement dans le vocabulaire de ce groupe." Reflexul condiționat social ia locul psihologiei individuale : ne întoarcem într-un fel la Zola. Omul e o funcție — de Mediu, de Sex — nu o substanță ; un robot, nu o ființă vie. Dar, în

Scanned with OKEN Scanner

deosebire de naturaliști, de Zola, viziunea caracteristică este aici parodică și caricaturală. Autorul recucerește puterea cedată cîndva personajelor : *Corinticul* reflectă o nouă formă de dominație, ce seamănă cu represiunea. Personajele par simple marionete, trase pe sfori de un autor a cărui vocație suverană o constituie jocul. Eposul naturalist era serios, eposul corintic e, în acest sens, ironic : un dumnezeu jucăuș *reface* lumea. Romanul de acest tip este unul al ingenuității pierdute. Nu mai e vorba de sublimul creației dintîi, ci de un surogat de creație, de după potop. Romanul devine un fel de Arcă a lui Noe încărcată de biete făpturi ce s-au salvat de la înec : o lume de supraviețuitoare. Ironia e uneori tragică, împînzind romanul de toate formele grotescului, burlescului și caricaturii. Sursele literare cele mai importante ale corinticului trebuie căutate, de altfel, în „romanul" alegoric și satiric al lui Rabelais și Swift.

Din cele trei momente ale istoriei burgheziei și ale romanului realist-burghez, primele două sînt destul de clare și în România : socialitatea triumfătoare și epoca individualismului și interiorității. Să rezumăm în cîteva fraze. La început sînt iluziile : o lume care-și creează, o dată cu condițiile materiale și spirituale, mitologia proprie. Romanul doric e creator de mituri, ca și clasa burgheză în ascensiune. Forma socială nu e resimțită opresiv, de către indivizii istorici, nici manipularea de către autor a personajelor. Cu timpul, se naște îndoiala : energia clasei epuizîndu-se treptat, locul spiritului întreprinzător îl iau tot mai mult contemplația și introspecția. Romanul ionic e produsul acestei vîrste visătoare și lucide, care așază revelațiile interiorității mai presus de satisfacțiile acțiunii. Individul resimte opresiv lumea, încercînd să se emancipeze de sub tutela ei ; personajul de roman refuză tutela autorului, afirmîndu-și o identitate pe care n-o cunoscuse înainte. La noi, tranziția de la doric la ironic se face abia la sfîrșitul primului deceniu postbelic, spre 1930, cînd societatea burgheză apare consolidată instituțional iar romanul atinge apogeul întîii lui vîrste. Ar fi la fel de greșit să credem că o formă o

Scanned with OKEN Scanner

înlocuiește net pe alta (nici în societate, nici în literatură lucrurile nu se petrec astfel), pe cît ar fi de greșit să credem că o formulă este superioară alteia. Această precizare are utilitatea ei, deși puțini își mai închipuie astăzi, ca Percy Lubbok *(The Craft of Fiction)* în anii '30, că narațiunea „dramatizată" este preferabilă tuturor celorlalte, și încă și mai puțini mai cred că aplicarea consecventă a unui procedeu dă rezultate mai bune decît schimbarea lui. Romanul doric declină lent în deceniile următoare, dar continuă să fie o instituție prea solidă pentru a fi pur și simplu aruncat la lada de gunoi a istoriei. Îl apără însăși această onorabilitate dobîndită în decursul vremii, impresia de vechime și de prestanță. Nepotul arivistului din secolul XIX a devenit în secolul XX un cetățean de vază. O explicație a preferinței, încă astăzi, a multor cititori pentru acest tip putem afla și parafrazînd celebra afirmație a lui Marx despre actualitatea operelor antice : umanitatea găsește în iluzia dorică o mitologie necesară, de felul celei pe care adolescenții o caută în romanele naive de aventuri. În orice cititor adult doarme un copil. Nevoia adultului de Eroi puternici, decișI, care au putere asupra soartei și-și făuresc singuri destinul e din aceeași plămadă sufletească cu nevoia adolescentului de întîmplări și oameni minunați. Din acest punct de vedere Julien Sorel joacă rolul Contelui de Monte Cristo. Cititorul mediu se identifică mai ușor cu astfel de eroi, trăiește imaginar cu mai multă emoție în lumea lor rațională și omogenă — care o compensează pe aceea reală, nu o dată ilogică și oprimantă — decît în preajma lui Joseph K. sau a sinologului lui Canetti, reduși cum îi apar la condiția de rotițe neputincioase în Marele Mecanism. Cu aceștia nu se poate identifica — deși Ei sînt El — căci luciditatea scriitorilor moderni îi răpește orice iluzie și-l confruntă cu o prea dură realitate. Chestiunea dispariției romanului doric se pune în fond în felul următor : putem considera că un tip literar și-a încheiat cariera atunci cînd el nu mai produce decît opere epigonice. Care este în literatura noastră ultimul roman doric neepigonic ? Greu de spus.

Scanned with OKEN Scanner

Romane onorabile de această factură se scriu și astăzi și se vor scrie probabil și în viitorul apropiat. Explicația constă în faptul că această întîie formă a genului din lumea modernă se menține vitală prin fidelitatea aceluiași public care a acceptat-o (a fost aproape o înfiere), cu un secol, un secol și jumătate în urmă. Cînd romanul nou, ionic, a încercat să se impună, publicul s-a împărțit. Cea mai mare parte a rămas în partidul doric, o anume minoritate trecînd în acela ionic. Nu reformatorii Camil Petrescu sau Hortensia Papadat-Bengescu sînt autorii cu cea mai puternică priză la public după 1930, ci tot Rebreanu, dintre marii înaintași, sau Cezar Petrescu și Ionel Teodoreanu, care nu reformează nimic, mărginindu-se să se conformeze tradiției. Ei scriu best-sellersurile epocii, cu alte cuvinte, acel roman gustat de cititori și care oferă cititorilor garanții solide de stabilitate. Romanul ionic e la rîndul lui prea firav spre a-l concura decisiv, sortit parcă să moară tînăr. Are ceva de etern adolescent ; și nu atît la un precursor ca Ibrăileanu, cum ne-am aștepta, cît la un succesor întîrziat ca Alexandru Ivasiuc. Luciditatea, scepticismul, ironia, intelectualismul îi asigură succes la anumite categorii de cititori, dar îl compromit în ochii altora, mult mai numeroși aceștia, care doresc să fie reconfortați în sentimentele lor precum și în atașamentele lor convenționale față de lume, iluzionați la nevoie, dar nicidecum aduși la realitate. Romanul ionic nu va dispărea însă, nici el, relativ puținii cititori compensînd numărul restrîns printr-un devotament absolut.

Întreg procesul dezvoltării fiind întîrziat, burghezia noastră cunoaște o criză fulgerătoare, de care aproape nu apucă să ia cunoștință. Această criză (preludiile fascismului și totalitarismului, apoi scurta perioadă a dictaturii antonesciene, care lichidează o și mai scurtă domnie legionară) e simultană cu stabilizarea clasei, după întîiul război, în condițiile statului național unitar abia născut. Nu avem termen de comparație cu evoluția socială din alte țări, cum ar fi acelea în care se naște romanul corintic al unor Kafka sau Musil. Forma socială n-a putut fi resimțită niciodată la noi atît de îndelung re-

Scanned with OKEN Scanner

presivă ca în Imperiul habsburgic și nici n-a putut duce la un sentiment de alienare atît de profund ca în țările hiperindustrializate, unde, cum spune Adorno, manipularea individului capătă înfățișări absurde. Desigur, forma romanului nu reflectă mecanic o formă socială și are o evoluție proprie, ca orice structură viabilă, ce o poate îndrepta spre soluții complet independente. Într-o anumită măsură, ne dăm seama de acest lucru cînd descoperim, înainte chiar de 1920, un prozator ca Urmuz, ale cărui romane în miniatură conțin numeroase elemente ale romanului corintic. Însă Urmuz nu e nici înțeles imediat și, cu atît mai puțin, urmat. Douăzeci de ani după moarte, el este considerat încă de G. Călinescu un simplu autor de farse spirituale. Romanul doric își serbează marile triumfuri și ionicul începe să se consacre tocmai în deceniile următoare morții lui Urmuz, deloc stînjenite de o experiență romanescă de o cu totul altă natură, care le amenința, fără să le atingă totuși deocamdată. Firul istoric nu este totuși rupt. Alte elemente ale corinticului decît parodia urmuziană descoperim în *Creanga de aur* (ezoterismul), *Craii de Curtea-Veche*, *Lumea în două zile* (alegoria existenței), *Buna-vestire* (alegoria politică), *Nebunul și floarea*, *Vînătoarea regală* (alegoria morală), *Cartea Milionarului* (mitul). În fine, ca un mic paradox, dacă enciclopedia doricului e atît de tîrzie *(Cronica de familie)*, enciclopedia corinticului e foarte timpurie : *Ingeniosul bine temperat* pare a închide în 1969 paranteza istorică deschisă de prozele lui Urmuz în 1920.

Cu *Pîlnia și Stamate*, *Creanga de aur*, *Ulysses*, *Metamorfoza*, *Ingeniosul bine temperat*, realismul, în sensul de verosimilitate, trebuie reinterpretat. În romanul european, verosimilul realist este o constantă timp de două sute de ani. E locul să precizez un lucru. Nu vreau să propun pentru roman o dată de naștere mai mult : vorbind de roman, ca și cum s-ar fi născut în a doua parte a secolului XVIII, am în vedere acea formă a genului care e integral produsul epocii burgheze. Romanul e

Scanned with OKEN Scanner

un gen burghez și realist prin excelență, cum nu sînt multe cărți de proză înainte de 1740 (anul *Pamelei* lui Richardson). Las la o parte fără remușcări și *Marele Cyrus și Clélia* din secolul XVII francez, povestiri aventuroase și galante fără raport profund cu *Comedia umană*, ori cu *În căutarea timpului pierdut*, chiar dacă unii comentatori, mai circumspecți decît mine, au văzut în schimb un raport cu *Pivnițele Vaticanului* al lui André Gide. Primul roman în sensul realist și burghez nu este, în ciuda titlului, nici *Romanul burghez* al lui Furetiére din 1666, nici *Romanul comic* al lui Scarron din 1657, nici chiar *Principesa de Clèves* al doamnei de La Fayette din 1678. Toate acestea sînt mai curînd romanțuri decît romane. Și zugrăvesc extraordinare lumi și ființe. „Sir Walter Scott a calculat că eroul din *Marele Cyrus* a ucis cu mîna lui o sută de mii de oameni", scrie Walter Allen într-o sumară istorie a *Romanului englez.* Va trebui poate să fie scrisă cîndva o istorie a romanelor de dinainte de *Pamela.* De la Richardson la Smollet și apoi de la Balzac la Zola, romanul devine genul dominant ; o dominație a verosimilului realist.

Dar ce înseamnă realism în roman ? Îmi vine în minte definiția dată de Arnold Toynbee orașului ca așezare omenească ce nu-și poate produce singură bunurile necesare și este din această cauză dependentă de un Hinterland agricol și de materii prime. Ficțiunea realistă are exact aceeași proprietate : nu se poate „hrăni" din ea însăși, are nevoie de un Hinterland real, de imaginile constituite ale societății și ale omului. „Puritatea" romanului a fost totdeauna mai mică decît a poeziei sau a picturii. Romanul a păstrat, în ciuda tuturor schimbărilor, ceva dintr-un duplicat al realului, al „țării dindărăt". Într-o exprimare improprie, dar răspîndită, romanul continuă să *reprezinte* lumea, în mai mare măsură decît un poem sau o operă de pictură ; nu există cu adevărat un roman abstract sau nonfigurativ. Din acest punct de vedere, între *Don Quijote, Moș Goriot* și *Orbirea* nu e aproape nici o diferență. Romanul e singurul dintre genurile artistice care n-a cunoscut revoluția abstractă. E această întîrziere de natură istorică sau structurală ?

Scanned with OKEN Scanner

Eșecul „noului roman“ francez din deceniul 7, care a încercat să abstractizeze ficțiunea romanescă, poate fi un indiciu de rezistență a structurii înseși la schimbare. Dar niciodată, în materie de artă, nu vom ști destul de multe lucruri, ca să putem cheltui idei în contul viitorului. Domeniul nostru rămîne trecutul. În condițiile în care obiectivitatea constituită a realului e mai puternică în roman decît orice subiectivitate constituantă (cazul invers : poemul modern), romanul trebuie considerat, indiferent de tipul lui, *grosso modo,* realist. Vom găsi totdeauna într-un roman, oricît de sofisticat formal, aerul familiar al vieții : un colț de stradă animat, gesturile banale ale oamenilor, chipuri cunoscute, întîmplări de toată ziua, reprezentările unei conștiințe. Căci romanul continuă să se sprijine mai mult pe imagini decît pe simboluri. Cînd poetul spune :

Atîtea depind
de
o roabă
roșie
lucind de
apă
de ploaie
lîngă
găinele
albe

primul nostru gînd este că roaba roșie și găinele albe (să notăm și jocul delicios al culorilor) ascund ceva, conțin adică un mesaj secret, ne trimit la o realitate interioară misterioasă. Pentru că, dacă am crede că nu e vorba decît de o roabă și de niște găini, unde ar mai fi poezia ? Am ales intenționat versurile lui William Carlos Williams, poet „imagist“, care mărturisea că ar fi vrut să fie pictor și adoptase următoarea deviză : „no ideas but things“, deci la care concretul lucrurilor rămîne esențial și cultivat ca un protest contra poeziei „abstracte“ a unui T. S. Eliot. Dar chiar și într-o bucată atît de clară, în care găsim o felie de realitate domestică, poezia nu se află în inventarul pe care-l dresează curții.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o poezie, roaba roșie e totdeauna mai aproape de simbol decît de piesa de inventar reală cu acest nume. Într-un roman e invers : chiar și în *Ulysses* al lui Joyce, construit intenționat ca un geamantan cu fund dublu, și unde fiecare moment din existența cotidiană a lui Leopold Bloom implică o referință la epopeea homerică : străzile, casele și oamenii rămîn mai aproape de Dublinul real decît de simbolurile homerice.

Observăm din acest exemplu că Hinterlandul romanului poate fi și livresc : dar totodată că, printr-un mecanism compensator, ori de cîte ori un romancier își stabilește un Hinterland livresc, mitic etc. se reface oarecum împotriva voinței lui (sau chiar fără ca el să știe) celălalt Hinterland, foarte real. Nu există romane mai minuțioase și mai precise în detalii reale decît acelea ale lui Joyce. Abstractismul lui Robbe-Grillet din *În labirint* se bazează pe o insistență obositoare asupra detaliilor concrete cele mai anodine. E dealtfel o caracteristică a „noului roman francez". Dacă observația mea este justă, înseamnă că putem accepta următoarea foarte simplă definiție empirică a romanului : o ficțiune realistă. Evoluția istorică a romanului indică, dealtfel, o deplasare a Hinterlandului său de la romanesc spre realism. Northrop Frye a distins, cam în același sens, „romance" de „novel". Prin romanesc înțeleg tot acel repertoriu de convenții — sociale, etice, religioase, psihologice — care alcătuiește materia însăși a evenimentelor în vechiul roman, și, în același timp, fundalul lui. Înainte de jumătatea secolului XVIII, oricîte elemente realiste (sociale sau psihologice) ar exista într-un roman, Hinterlandul lui rămîne esențial unul de pură convenție, ca Spania peregrinărilor lui Quijote sau ca Franța peregrinărilor trupei de actori ai lui Scarron. Romanul picaresc, cel mai aproape de o imagine realistă a societății, e supus încă nenumăratelor convenții, ca și povestirile filosofice ale lui Voltaire. Hinterlandul din *Candide* este foarte caracteristic pentru geografia și istoria cu totul fanteziste care joacă rolul fundalului în vechiul roman. Auerbach a remarcat o reapropiere între stilul realist (adică jos, al prozei amuzante și populare) și stilul serios (a-

Scanned with OKEN Scanner

dică înalt, al tragediei) : separate în clasicism, cele două stiluri fuzionează în „pateticul burghez" din a doua parte a secolului XVIII *(Mimesis)*. Dar Hinterlandul nu devine mult mai precis nici acum, nici chiar în prima parte a secolului următor, căci preromantismul și romantismul îi întreţin gusturile exotice și excepţionale, precum și o anumită exorbitanţă a psihologiei, care împiedică pentru încă o vreme abandonarea romanescului. Hinterlandul realist lichidează cu greu acest Hinterland romanesc și convenţional, moștenit de la poemele cavalerești sau de la *chansons de geste*. Rabelais și Cervantes au fost cei dintîi care au gîndit romanul ca o critică a romanescului, dar nici ei n-au introdus cu adevărat în roman *viaţa*. Viaţa din cărţile lor e încă aceeași din romanele cavalerești, doar că i s-a inversat semnul : din eroică a devenit spectacol de carnaval, bîlci al deșertăciunilor. Ei sînt tot atît de puţin „observatori", în sensul nostru, ca și scriitorii medievali. Eroul romanelor prerealiste este, apoi, sub influenţa clasicismului, Omul. Cînd romanul încearcă să înlăture romanescul, el trebuie să se descotorosească totodată și de acest Om abstract al *Caracterelor* lui La Bruyère. Și ce e mai real decît Omul ? Pentru fiziologiștii și realiștii din secolele XVIII și XIX, mai reală este Societatea. O categorie generală ia locul alteia tot atît de generale, dar progresul e incontestabil. Bufonul, Picaroul, Don Quijote și Don Juan încetează a mai popula Hinterlandul romanului, de la *Pamela* la *César Birotteau* și apoi la *Nana*. E rîndul Arivistului, Negustorului, Servitoarei sau Curtezanei. Acestea nu mai sînt tipuri morale abstracte, ci tipuri sociale familiare cititorului burghez. Balzac are sentimentul că-și descoperă personajul cînd vede omul întrupat într-un tip social : pe Birotteau ca mucenic al cinstei comerciale sau pe Goriot ca un Christos al paternităţii. Omul clasic aparţinea unei singure clase : umanitatea. Imaginea societăţii devine tot mai precisă și Hinterlandul realist îl înfrînge pe acela romanesc.

Acest Hinterland social domină romanul doric. Individul care începe să-și revendice drepturile, să se emancipeze de sub tutela clasei sociale (așa cum înainte omul

Scanned with OKEN Scanner

social se eliberase de sub tutela omului moral), introduce în roman psihologismul ionic. Psihologicul uzurpează Socialul, după ce Socialul uzurpase Moralul. Timpul interior, fluxul conștiinței, senzația, inconștientul, particularul triumfă, de la Dostoievski la Virginia Woolf și Proust în tot romanul. Ionicul romanului are, deci, ca și doricul, Hinterlandul său specific, după care îl identificăm numaidecît. Și ambele sînt la fel de realiste.

Într-un mic eseu intitulat *„Viața formelor" românești*, Mihai Zamfir a numit acest roman, al cărui Hinterland e realist, *documental*, adică „raportabil la o sursă scrisă", la document. Asemeni scrisului, principiul lui de construcție este unul al succesiunii, deci al unei ordini logico-cronologice. Schema documentală e vizibilă în toate romanele dorice : „construcție rațională trială (introducere-cuprins-încheiere), ordine cronologică verificabilă, text supus evident autorului și dirijat de el, finalitate practică declarată". Pretextele documentale sînt biografiile, memoriile, scrisorile, actele și așa mai departe. Putem adăuga că acest caracter documental leagă foarte strîns Hinterlandul romanului de structurile aparente ale realului. Efortul romancierului va fi, în a doua parte a secolului XIX și în prima parte a secolului XX, tocmai acela de a șterge diferențele dintre ficțiune și realitate, de a crea o iluzie de viață cît mai deplină. În loc să evolueze spre afirmarea unor structuri proprii, cum s-a întîmplat cu poezia care s-a despărțit de emoție sau cu pictura care s-a despărțit de peisaj, romanul a evoluat o vreme, din contra, spre o identificare tot mai deplină a structurilor sale cu acelea ale vieții. Hinterlandul a fost redus de Zola, de exemplu, la o „felie de viață". O întreagă strategie a fost creată spre a obține acest efect. Wayne C. Booth a examinat-o pe aceea care constă în trecerea de la „povestire" la „prezentare", adică de la un procedeu retoric bazat pe vocea autorului și pe imixtiunea acestuia în evenimente, pe dirijarea lor într-un sens dinainte calculat, la un procedeu retoric bazat pe tăcerea autorului, pe dispariția lui din ficțiune (ca a lui dumnezeu din lumea căreia i-a dat naștere, cum spunea Flaubert), lăsată să se

Scanned with OKEN Scanner

înfăţişeze singură. Problematica autorului omniscient şi a abdicării lui în favoarea unui narator parţial, la care m-am referit, într-o ordine sociologică, la începutul acestei introduceri, poate fi regăsită acum din unghi retoric şi structural (adică poetic). Metamorfoza romanului trebuie considerată mai îndeaproape pe această latură, spre a o putea descrie satisfăcător. Vom avea de-a face cu două serii de probleme : întîi, ne vom referi la rafinarea strategiei iluzioniste, care conduce încet-încet romanul spre o naturaleţe admirabilă, accentuînd verosimilul, cînd Hinterlandul său poate fi crezut, o clipă, viaţa adevărată (în acest punct, realismul triumfă total asupra romanescului) ; pe urmă, vom încerca să explicăm de ce, în ce împrejurări şi în ce mod, strategiei iluzioniste i-a luat locul o strategie contrară, menită nu a rupe romanul de viaţă (în sensul primar al expresiei), ci de a stimula originalitatea structurilor înseşi ale romanului, caracterul lor convenţional, de autoconstrucţie ce se opune formelor reale.

Strategia iluzionistă poate fi limpede urmărită pe toată panta ascendentă — din punctul de vedere al încrederii în valorile umane şi sociale — a romanului, adică în doric şi în ionic. Prin nenumărate mijloace, romanul modern a încercat, vreme de aproape două sute de ani, să pară cît mai natural, în sensul asemănării cu viaţa, cît mai puţin artificial. B. Tomaşevski deosebeşte *(Teoria literaturii)* o motivare realistă de una estetică, şi atribuie celei dintîi „drept sursă, fie o credulitate naivă, fie necesitatea iluziei". Motivarea realistă predomină, în orice caz, în preocupările şcolilor literare din secolul XIX, deşi nu lipseşte nici înainte : „În general, în secolul XIX abundă şcolile în denumirea cărora există o aluzie la o motivare realistă a procedeelor — realism, naturalism, naturism, existenţialiştii, narodnicii etc... De la o şcoală la alta auzim chemarea pentru o mai mare «naturalitate». În privinţa romanului, aceste constatări indică exact sensul evoluţiei lui în secolul trecut". Uitînd, cu oarecare ingenuitate, că un roman este de la un cap la altul un produs al imaginaţiei şi tehnicii unui autor, romancierii au căutat să facă din operele lor mici uni-

Scanned with OKEN Scanner

versuri similare cu acelea reale, renunțînd treptat la tot ceea ce stînjenea similitudinea, rafinînd procedeele pînă la a părea că nașterea însăși a romanului e la fel de spontană ca nașterea vieții. La început, romancierul se considera fără sfială povestitorul nemijlocit al faptelor, uneori și eroul lor, adresîndu-se direct cititorului, peste capul personajelor, comentînd fiecare eveniment, trăire, nod al intrigii, compunînd biografii explicatoare sau anticipînd finalul. Așa procedau Fielding și Filimon. Această manieră devine o convenție destul de greu de suportat pentru realiștii din a doua parte a secolului XIX și, cu Flaubert, Zola sau Duiliu Zamfirescu se impune un mod impersonal de narare, ca și cum faptele ar fi lăsate să se înfățișeze singure, fără comentariul autorului. Aceste lucruri sînt prea binecunoscute spre a stărui mai mult. Ele ne interesează totuși aici întrucît trecerea de la o manieră la alta răspunde dorinței romancierului de a părea cît mai natural. Booth a scris o întreagă carte despre tehnicile auctoriale și cele impersonale, arătînd nu numai ceea ce romanul a cîștigat prin recurgerea la prezentare, la înscenare a faptelor, în locul relatării pur și simplu, dar și ce a pierdut. El a atras atenția, de exemplu, că impersonalizarea narațiunii, dacă e judecată ca scop în sine, poate deveni un artificiu la fel de penibil ca și comentariul auctorial cel mai naiv. Dacă gîndim riguros, nu este posibil roman fără comentariu de autor, căci prin comentariu nu se înțelege doar intervenția nemijlocită a povestitorului, de tipul celei ce urmează, culeasă din *Adam Bede* de George Eliot : „Vom intra în vîrful picioarelor și ne vom opri în prag, fără să trezim prepelicarul cu părul lucios și castaniu etc.“ Comentariul auctorial vizează trei aspecte ale narațiunii : faptele, interpretarea și compoziția. La primul aspect ne gîndim de cîte ori întîlnim într-un roman rezumate ale evenimentelor, incursiuni în trecutul personajelor sau anticipații ; de asemenea, relatări, descrieri și portrete, în fine „analize“ psihologice — nici una atribuită unor personaje identificabile, ci, așa zicînd, autorului. Aceste forme de comentariu se găsesc deopotrivă la Balzac și la Tolstoi, în proporții di-

Scanned with OKEN Scanner

ferite. Al doilea aspect al comentariului vizează nivelul aprecierii faptelor. Aprecierea cunoaște o singură perspectivă, a autorului, în romanul secolului XIX, cel puțin pînă la Henry James, care a teoretizat și aplicat necesitatea „reflectorilor", adică a unor personaje ce preiau parțial sau total obligațiile autorului. Evaluarea unui comportament sau speculația teoretică, atribuite înainte direct autorului, trec treptat în sarcina unor personaje identificabile. E de notat că acest al doilea aspect al comentariului desparte mai decis romanul de la jumătatea secolului trecut de acela ulterior. El constituie factorul de artificialitate cel mai pronunțat și numeroși scriitori începînd cu Henry James îl vor condamna. Formulele de adresare ale autorului, direct către cititorii săi, de care am pomenit, intră în această categorie și sînt, cum ne putem da seama, cu totul marginale. În fine, al treilea aspect privește selecția și ordonarea, eșafodarea, adică, a materialului romanesc. Acest fel de comentariu este inevitabil în orice roman. Dar el este explicit la Fielding și Sterne, care ne anunță, ca și Filimon, cum au de gînd să înlănțuiască episoadele și din ce rațiuni, și devine implicit în romanul impersonal, la Rebreanu de pildă ; redevine explicit, cînd romanul caută să renunțe la naturalețe cu orice chip și se redescoperă pe sine ca pură artificialitate. Întorcîndu-ne la Booth, care propune și el o schemă a funcțiilor comentariului, mai este de reținut o distincție esențială, de care a mai fost vorba în treacăt în acest eseu : și anume între „creditabil" și „necreditabil". Comentariul auctorial este în genere creditabil. Cînd el lasă locul interpretărilor felurite și uneori opuse ale unor naratori dramatizați (care adică apar ca personaje), trebuie să avem în vedere relativitatea acestora sau caracterul lor necreditabil. Numai pe autorul omniscient îl credem în chip absolut pe cuvînt. Putem să conchidem că evoluția romanului către impersonal, din a doua parte a secolului XIX, constă nu atît în renunțarea la comentariu (*stricto sensu*, lucrul ar fi imposibil), ci în deplasarea comentariului însuși de la al doilea aspect al său la primul și la al treilea, cu alte cuvinte, de la comentariul ca *apreciere* la comentariul

Scanned with OKEN Scanner

ca simplă *constatare*. Manipularea personajelor de către autor în romanul vechi nu era decît o formă limită, exacerbată, a deprinderii scriitorului de a aprecia și interpreta necontenit faptele sau gîndurile eroilor săi. Cînd romancierul se resemnează să le constate, o condiție importantă a impersonalității este deja creată.

Dar impersonalitatea nu epuizează visul de firesc al romancierului. Sigur, el nu mai scrie, după 1850, un *Cuvînt înainte sau lista de bucate a ospățului* ca acela al lui Fielding la *Tom Jones*, căci nu mai crede că scriitorul e un birtaș care intră în vorbă cu mușteriii și le recomandă lista de bucate din care ei aleg ce poftesc. Flaubert sau Tolstoi seamănă mai degrabă cu niște seniori ce oferă praznice săracilor, fără a se simți însă obligați să ia parte la ele. Din contra, se țin la o parte, deși nu se zgîrcesc cu bucatele. Însă treptat impersonalitatea aceasta (care mai e la modă în anii '30 ai secolului nostru în romanul american, dacă e să dăm crezare atît lui W. C. Booth, cît și lui Claude Edmonde-Magny) începe să-și revele, și ea, artificialitatea. Romancierii simt că e la fel de nefiresc în definitiv ca întîmplările și interpretarea lor să nu fie atribuite nimănui pe cît de nefiresc era, înainte, ca nimic din ce se petrecea în roman să nu scape atenției unui autor prea limbut și mereu dornic să ne instruiască. Trecerea de la doric la ionic în acest moment delicat se produce, cînd perspectiva interioară a romanului începe să fie din nou *atribuită*. Atribuită însă nu unei instanțe supraindividuale, autorului omniscient de dinainte, ci unuia sau mai multor personaje, așadar, psihologizată (ionicul fiind un realism psihologic). Auerbach distinge o perspectivă subiectiv-impersonală, de exemplu la Proust, de una pluripersonală, de exemplu la Virginia Woolf. Genette vorbește de „focalizare internă fixă sau variabilă". Deosebirea constă în refacerea, înlăuntrul acestui nou roman, a antitezei dintre „relatare" și „prezentare". Oricine compară *În căutarea timpului pierdut* cu *Doamna Dalloway* observă că întîiul roman aparține unei moderne discursivități auctoriale, iar al doilea unei la fel de moderne puneri în scenă. La Proust există un narator, din unghiul căruia luăm cu-

Scanned with OKEN Scanner

noştinţă de totul : o prismă unică, parţială şi subiectivă. La Virginia Woolf, există nenumărate prisme, nici una privilegiată, prin care realitatea se filtrează variat şi contradictoriu. Constatăm de fapt că realismul psihologic parcurge două etape similare cu acelea din vechiul realism „obiectiv" : în ambele există întîi o voce şi apoi o scenă de teatru.

Această simetrie ne arată doar că repertoriul strategic al romanului este limitat : ea nu trebuie lăsată să ne ascundă transformarea fundamentală care desparte romanul doric de acela ionic. Această transformare este legată de modalitatea atribuirii actului de a nara. În *Ciocoii vechi şi noi,* roman auctorial, actul narării este atribuit clar autorului. În termenii lui Norman Friedeman *(Point of View in Fiction,* în antologia lui Philip Stevick, *The Theory of the Novel),* putem vorbi în acest caz de „editorial omniscience". Naratorul, oricîte eforturi analitice am face, rămîne confundat cu autorul însuşi (pe care Booth îl numeşte „autor implicat", ca să-l distingă de persoana propriu-zisă care scrie, dar distincţia nu e practic, în ce ne priveşte, sesizabilă, mai ales la Filimon), pus în paranteză de el. În *Ion,* roman impersonal, sau neutral, autorul este acela care se confundă cu naratorul. Cel pus în paranteză este autorul. La Filimon auzim tot timpul o voce care este a autorului şi nu a naratorului, în măsura în care nu se referă doar la relatare, sau la perspectivă, ci la operă în ansamblul ei, la scopul urmărit şi la procedeele folosite ; între *Dedicaţie, Prolog* şi romanul propriu-zis nu e nici o diferenţă din acest punct de vedere : vocea este una singură în toate trei. La Rebreanu, din contra, naratorul nu-şi depăşeşte nici o clipă atribuţiile care-i revin, de a desfăşura ghemul întîmplărilor, controlînd, fără să monopolizeze, punctul de vedere, nu se prezintă în chip direct nici ca constructor ori regizor al scenariului, nici ca protagonist al lui. În *Adela, Jocurile Daniei, Ambasadorii,* autor şi narator sînt în schimb inconfundabili (indiferent dacă povestirea este la persoana întîi, a treia sau, ca la Michel Butor, a doua). Naratorul este, de data aceasta, fie un personaj în carne şi oase, cu biografie

Scanned with OKEN Scanner

și psihologie proprie, cu un punct de vedere clar definit asupra lucrurilor (persoana întîi ca narator) ; fie o voce neutră, asemănătoare cu aceea impersonală, dar care își însușește pînă la identificare punctul de vedere al cîte unui personaj (persoana a treia ca protagonist). Acesta este un personaj privilegiat, căci este singurul privit din interior. Celelalte personaje există exclusiv prin ochii lui : nu le cunoaștem motivările, dorințele, secretele, intimitatea profundă a ființei. Ele nu există în sine, ci numai pentru Emil Codrescu, Sandu sau Strether. Dacă, o clipă, ne îndoim de justețea intuițiilor acestuia, toate celelalte personaje amenință să devină cu totul incerte. Nu știm cum e Adela cu adevărat, ci numai cum o vede Emil Codrescu. Nu știm nici măcar cum este Emil Codrescu, pentru că singura versiune despre sine este aceea (pe care o putem suspecta de lipsa obiectivității) oferită de el însuși. Naratorul a exilat pe autor și a pus în paranteză personajul. În sfîrșit, în *Spre Far* sau în *Vînătoarea regală*, e rîndul naratorului să fie pus în paranteză de personaj : nu de unul singur, ci de mai multe. Aceste personaje pot să-și treacă unele altora sarcina de a nara (la D. R. Popescu) sau numai pe aceea de a percepe realitatea (la Hortensia Papadat-Bengescu) : deosebirea dintre persoana întîi ca protagonist și o „multiple selective omnisciene" (Friedeman) nu schimbă cu nimic efectul manierei. Nu mai există perspectivă privilegiată, ci numeroase perspective pe care le putem corobora, dar nu elucida, căci nu avem un punct de sprijin în afara lor și incontestabil. Fiecare personaj are versiunea lui asupra celorlalte. Ele își anulează reciproc privilegiile. În această multiplicare a perspectivelor dispare Naratorul însuși, așa cum a dispărut mai demult Autorul prin interiorizarea perspectivei.

Romanele folosite spre ilustrare țin în fond de patru tipuri, jalonînd transformarea genului. Să formulăm pe scurt principalele constatări. În primul tip, perspectiva este exterioară faptelor din roman, iar comentariul (vocea) este *ne*personal și nepsihologic, adică neatribuit unei persoane despre care să putem ști ceva (scriitorul), ci unui autor care îndeplinește funcțiile unei

Scanned with OKEN Scanner

instanțe transcendente, asemeni lui dumnezeu în raport de lumea reală. În al doilea, perspectiva fiind de asemenea exterioară, comentariul, tot nepsihologic, este *impersonal*, atribuit unui narator invizibil și care face efortul să rămînă neutru, ascuns. În al treilea, perspectiva este interioară, psihologică și personală : naratorul se întrupează și devine autoritatea dominantă sau adoptă perspectiva unui personaj. În ultimul, perspectiva fiind interioară și psihologică, este pluripersonală : autorul cedează inițiativa personajelor, fie numai ca subiecte cunoscătoare, fie ca naratori *à tour de rôle*. Evoluția romanului realist se datorează așadar unei încercări de a naturaliza retorica, ascunzînd artificiile și voind să pară spontan ca viața însăși : această încercare e sesizabilă printr-o reorientare a naratorului de la autor (omniscient, supraindividual, nepsihologic) la personaj (implicat, individualizat, psihologic), de la o pură transcendență la o pură imanență, printr-o interiorizare adică a viziunii narative care ne lasă să bănuim o schimbare de optică asupra lumii și a omului. Dacă procedeele nu sînt, în principiu, bune sau rele și dacă nu există nici obligația folosirii lor consecvente, acest lucru nu înseamnă că ele apar întîmplător sau în funcție de dorința liberă a romancierului. Alegerea, repartizarea și combinarea procedeelor sînt determinate istoricește de evoluția genului. În romanul doric, naratorul se află totdeauna de altă parte a baricadei decît personajele, evenimentele și simțirile lor ; înfățișează o lume care există în afara lui și poate fi foarte bine închipuită și în absența lui ; adoptă o poziție de extrateritorialitate, indiferent că este un comentator locvace sau un regizor impersonal ; relatează sau înscenează o obiectivitate istorică. În romanul ionic, naratorul nu mai este separat de lumea lui : conștiința lui aparține pe de-a-ntregul lumii acesteia, așa cum lumea însăși nu există decît întrucît este reflectată într-o conștiință. În romanul doric, „apare" numai ceea ce și întrucît „există" ; în cel ionic, „există" numai ceea ce și întrucît „apare". Existența în sine a devenit tot atît de neconcludentă ca lucrul în sine. Din domeniul obiectivului ne mutăm în acela al subiectivului : ceea ce

Scanned with OKEN Scanner

înainte era *restituit* acum este *trăit*, și ceea ce înainte era ordonat și sistematic ascultă acum tot mai mult de capriciul trăirii. Incertitudinea se extinde la narator, care nu se mai folosește de alegații, ci de conjecturi, și nu mai e în chip obligatoriu creditabil. Caracteristica lui principală este de a fi *situat*, îmbarcat. Camus scrie în *Ciuma* că, după ce porțile orașului se închid, din cauza epidemiei, toți locuitorii orașului se află parcă prinși într-un sac, și adaugă : „cu povestitor cu tot". Acest sens al situării explică de ce necreditabilul narator din romanul ionic este totuși de la o vreme încoace mai de crezut (ceea ce înseamnă că este simțit mai firesc) decît divinitatea impersonală din romanul doric : și anume deoarece nu mai este un contemplator distant al lumii sau creatorul ei nevăzut și improbabil, ci un om ca toți oamenii, cusut în același sac cu semenii lui. Ceea ce el spune poate fi subiectiv, personal, fals, dar e rodul unei prea umane experiențe. Măsura spuselor sale se află aici, pe pămînt. Răspunderea pentru ele revine unui om, nu unei instanțe ce scapă voinței umane. Această nouă estetică a romanului conține, așadar, și o nouă morală.

Doricul și ionicul romanului european fiind dominate de o vocație „naturalistă", corinticul va urmări să îndrepte energiile genului într-un sens opus. Am fixat momentul reformei în anii de imediat după primul război mondial, cînd Proust își încheie marele său roman, și *Ulysses* este pe punctul să apară, cînd Musil, Canetti, Hesse, Broch și romancierii „condiției umane" își începeau operele lor reformatoare. Puntea de trecere de la ionic la corintic este romanul proustian, care continuă o tradiție exact în măsura în care inaugurează o alta. Am schițat mai devreme condițiile obiective și atmosfera intelectuală în care s-a produs ruptura. Acum e momentul să dezvolt mai în detaliu estetica antinaturalistă a acestui roman, al cărui principiu nu mai este confundarea ficțiunii cu viața, crearea unui *trompe l'oeil* tot mai perfect.

Hinterlandul romanului corintic redevine convențional : alegoric, mitic, fantezist, exotic sau pur și simplu livresc. Kakania lui Musil nu este Imperiul Austro-Un-

Scanned with OKEN Scanner

gar în același fel în care Parisul lui Rastignac este Parisul lui Balzac. Castalia din *Jocul cu mărgelele de sticlă* este tot atît de puțin o Elveție istoric reconstituită pe cît este țara Marelui Pădurar din *Pe falezele de marmoră* Germania hitleristă. Toate aceste provincii simbolice și imaginare — Constantinopolul din *Creanga de aur*, Oranul din *Ciuma*, „provincia" din *Bunavestire* — sînt mai apropiate de geografia din *Candide* și *Scrisori persane*, din *Gargantua* și *Gulliver*, decît de realismul din *Salammbô* și *Război și pace*. Romanele se construiesc în filigran. Hinterlandul lor e invadat de cultură ca subsolurile unui bloc cu multe etaje de apă. Sub Dublinul lui Joyce curge fluviul homeric.

În al doilea rînd, o dată sensul realist abolit, este loc pentru alegorie, pentru basm, pentru satiră. *Creanga de aur* e o „conte philosophique" ca și *Narziss și Goldmund* al lui Hesse. *Jocul cu mărgelele de sticlă* e o alegorie ca și *Ciuma*. *Sub Vulcan* este ezoteric, precum *Ulysses*. „Aventura umană redevine invizibil o aventură mitică", spune Albérès despre prima carte a lui Joyce, în care găsește imagini alegorice ale destinului asemănătoare acelora din *Romanul trandafirului* al lui Guillaume de Lorris sau din *Clélie* al domnișoarei de Scudéry. Și adaugă : „Diferența constă doar în faptul că în secolul al XIII-lea un roman alegoric în versuri se desfășura într-o lume ireală, pe cînd în secolul al XX-lea el este scris în proză, personajele sale au barbă, mustață, sîni, pîntec, situație socială și micul lor caracter, vorbind același dialect al locului sau argoul din Dublin...". Am remarcat altădată acest caracter paradoxal al Hinterlandului mitic din romanul modern, care, spre deosebire de romanul realist, nu exclude (ci chiar sporește) descrierea minuțioasă, de „aproape", făcută de un ochi atent la porozitățile infime ale realului. La Kafka, „metamorfoza" lui K., tribunalele din *Procesul* ori viața locuitorilor din vecinătatea castelului conțin un astfel de plan apropiat-realist și unul ezoteric.

În eseul citat, Mihai Zamfir e de părere că refuzul *documentalului* se traduce, stilistic, în aceste romane prin „două manifestări evidente : prin căutarea *acroniei*

Scanned with OKEN Scanner

și prin instaurarea *principiului muzical*". S-ar putea descoperi și altele, fundamentînd un principiu nou. al simultaneității, într-un gen a cărui regulă de construcție a fost dintotdeauna succesiunea. Aceasta ar fi o a treia caracteristică importantă. Simultaneitatea conduce la imaginea *television oriented*, cum ar spune Mac Luhan, în vreme ce succesiunea, legată de scris, era *point oriented*. Noi procedee de compoziție decurg de aici, cronologia fiind, cea dintîi, sacrificată. Spre a sugera compoziția romanului lui Proust de exemplu s-a recurs la comparații cu simfonia muzicală, cu piramida, a căror particularitate evidentă este spațiul ordonat și închis. Romanele lui Balzac în schimb curg, mereu deschise spre nenumărate guri de vărsare. *Comedia umană* e un ansamblu constituit din nenumărate romane, ca un castel cu mai multe aripi, căruia arhitecții din veacurile următoare le-ar putea adăuga altele, fără ca ideea de construcție să se perturbe. *În căutarea timpului pierdut* începe cu ceea ce putem considera mai degrabă un sfîrșit decît un început, și urmărește să găsească un punct de coincidență ideală al celor două capete.

În fine, romanul corintic este esențialmente un roman parodic. Trebuie să spun, în paranteză, că aceste patru caracteristici nu sînt, toate, obligatorii pentru fiecare roman. S-a putut remarca din exemple și cît de eterogen este corinticul, spre deosebire de doric și ionic, mult mai unitare. Ezoterismul e vizibil la Sadoveanu în *Creanga de aur*, dar nu și în *Pîlnia și Stamate* ; în ce privește parodicul, lucrurile stau exact invers. Romanul se scrie luîndu-se parcă în derîdere. Toate procedeele părîndu-i bune, nici unul nu mai e utilizat în maniera senin-inocentă dinainte. În primul rînd, fiindcă nu se urmărește verosimilul, ci chiar suprimarea lui ; și atunci amestecul de planuri, schimbările de registru, colajele, citările, introducerea unor pasaje nefictionale etc. devin monedă curentă. În al doilea rînd, fiindcă romanul corintic tinde să legitimeze valabilitatea artefactului, să-și exhibe nu numai felul construcției, dar chiar și pe al materialelor de construcție. Ceea ce romanul anterior ascundea cu mai multă grijă (și am văzut că era însuși sensul evoluției

Scanned with OKEN Scanner

lui : perfecționarea mijloacelor de a ascunde artificiul), romanul corintic dă pe față. Parodicul nu trebuie interpretat exclusiv ca o negare, ca un nihilism : există în parodie o forță afirmativă. Negația vizează desfacerea din articulații a modelului vechi ; afirmația pretinde că reconstruiește un model nou din materialele rezultate. Teoria acestui aspect al corinticului a făcut-o cel mai pregnant Bruno Schultz în *Prăvăliile de scorțișoară*. Nu întîmplător teoria o găsim într-un roman și nu într-un eseu. Niciodată ca în romanul corintic nu a existat o mai relativă demarcație a genurilor. Eseul este la el acasă în *Omul fără însușiri*, primit pe ușa din față, ca și Fîcțiunea epică sau Psihologia. În *Război și pace* el era trimis să locuiască în dependințe, cu servitorii, adică într-un capitol final anexat. Ce spune Bruno Schultz ? Demiurgos nu mai deține monopolul asupra creației : materia însăși, proliferînd liber și monstruos, se recomandă ca un soi de spirit creator : capabil însă doar să simuleze, parcă batjocoritor, actul de creație. Este o „generatio aequivoca“ în care, din mîna unui artist neserios, copilăros și greoi, ca acel Trickster al etnografilor englezi, ies produse imperfecte ; fermecătoare tocmai prin stîngăcia lor. Schultz face apologia materialelor ieftine, a cîlților, rumegușului, cîrpelor, vopselelor ordinare. Omul însuși, astfel confecționat, seamănă cu un manechin umplut cu zegras, cu o figurină grotescă de bîlci, operă kitsch și „bon marché“ a unui artist bizar. „Aceasta este dragostea noastră pentru materie ca atare, pentru calitatea ei de a fi pufoasă sau poroasă, pentru consistența ei unică, mistică. Demiurgos, marele maestru și artist, o face invizibilă, îi poruncește să dispară în jocul vieții. Noi, din contra, îi iubim scrîșnetul, îndărătnicia ei de momîie.“ Aici e și o altă observație interesantă : realismul tradițional încearcă să dea senzația de viață, ascunzînd artificiul, mijlocul ; noul „realism“ își exhibă tehnica, procedeele și materialele. Omul artefact e compus după chipul și asemănarea manechinelor. Pe o cale ocolită, reapare instinctul demiurgic, constitutiv s-ar zice oricărui romancier : numai că rezultatul seamănă mai curînd cu o parodie a creației decît cu o creație veritabilă.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce desparte acest nou realism de realismul secolului XIX (prelungit și în romanul dintre războaie) este dispariția sensului global și unificator. Pe refluxul semnificației, se clădește uneori bizar ori absurd. Paradoxul constă în revenirea ideii de imitație într-o doctrină care proclama la origine tocmai stingerea mimesisului : mai mult, cheia o găsim în accentuarea imitativului. Balzac ori Flaubert încercau să ascundă procesul prin care personajele păreau vii, să sugereze iluzia organicității firești ; reacția psihologiștilor, ca Proust sau Virginia Woolf, izvora din nevoia de a lichida ultimul amestec al creatorului în creație, de a exclude pînă și artificiile inevitabile. Modelul unora și altora fiind, așa zicînd, biologic, al modernilor este tehnic : creația seamănă cu o fabricație. Personajul lui Schultz e fabricat, nu născut, duplicat voit grosolan. De la Balzac la Camil Petrescu este în vigoare o logică a viului și o funcționalitate a obiectului în roman ; și, apoi, omul lor (al întregii literaturi anterioare) continuă să se afle în centru. Această viziune antropocentrică devine cosmocentrică la moderni. Omului descentrat îi ia uneori locul o făptură ambiguă : tatăl din *Prăvăliile de scorțișoară,* sinologul din *Orbitea,* Algazy al lui Urmuz sînt oameni mecanomorfi. Alteori ființe generice : Trogloditul, Schizofrenul, Calomniatorul, Marele Pădurar, Maestrul muzicii. Balzac voind să concureze starea civilă, Tolstoi, creator al unei imense populații naturale, erau demiurgi ce se luau în serios și afectau a poseda o forță generatoare asemănătoare aceleia a naturii. Deja Flaubert în *Bouvard et Pécuchet* propunea ironic o simbioză nefirească de viață și de mecanism. Ecouri ale acestui hibrid găsim în multe romane noi ale americanilor, în *V* al lui Thomas Pynchon, la John Barth și la alții. În deceniul șapte tinerii romancieri americani au teoretizat o formulă epică de acest fel (fără a se referi la tradiția europeană), practicînd-o chiar cu mare succes. După ce a fost alungat, de psihologismul relativist, demiurgul a revenit sub o formă burlescă : e ca și cum după nebunia și moartea lui Lear, spiritul monarhului detronat s-ar fi reîntrupat în bufonul lui. Modernii vor face din aceasta o lege. Pe Arca lui Noe nu

Scanned with OKEN Scanner

există nici un dumnezeu : Noe e doar substitutul lui, colecționarul de ființe și obiecte, patriarhul salvînd lumea în stare de urgență. Și nu ni-l înfățișează tradiția doborît de beție, țintă a glumelor ginerilor lui ? Straniu „maître et possesseur de la nature" care a strîns în juru-i un univers eteroclit, fărîmițat și nesemnificativ. O altă fărîmițare decît la psihologiști : care înlocuiau omul social cu individul psihologic. Pe Arca lui Noe nu există nici măcar individualități. Universul nu se mai însumează. Adevărul lui Tolstoi era deasupra adevărurilor eroilor săi. Totul semnifica (așadar semnala unitatea) într-un roman de Balzac. Dacă o pușcă apare spînzurată în panoplie în actul întîi, spunea Cehov, cu ea trebuie să se tragă neapărat înainte de încheierea dramei. Panoplia modernilor poate cuprinde oricîte arme, căci toate au devenit inutile, piese de inventar, acumulare de obiecte inerte. Ele nu mai vorbesc despre om.

Desigur, în practica lui istorică, romanul corintic merge rareori atît de departe ca în teoria lui Bruno Schulz. Acest model radical și polemic este atenuat, dacă pot spune așa, de practica scrisului. Unde îl găsim intact ? La Kafka ? La Urmuz ? La Musil ? O dată negația înfăptuită, romanul își recapătă suflul obișnuit : formele reale ale corinticului nu sînt, am văzut, niciodată atît de net deosebite de cele ionice sau dorice. Subzistă în orice roman de acest fel numeroase elemente vechi ; un ochi neexersat distinge greu între realismul clasic și realismul modern. Musil ca și G. Bălăiță continuă să povestească, personajele lor nu sînt simple marionete, iluzia de viață e uneori puternică. Chiar dacă sensul general se îndreaptă spre artificiu, alegorie, simbol, materialele de construcție rămîn adesea realiste. Nici nu s-ar putea altfel. Inovația totală ar semăna cu o distrugere. Dar dincolo de aspectul parodic, aceste romane sînt creații la fel de pline de viață și de oameni ca și epopeile naturaliste, ca și narațiunile impresioniste. Ceea ce distinge, pînă astăzi, romanul de alte genuri literare sau de alte arte este tocmai greutatea de a renunța cu desăvîrșire la „reprezentarea" vieții. Jocul pur de forme pe care l-a propus noul roman francez a rămas un experiment fără urmare.

Scanned with OKEN Scanner

Cine să-i continue pe Alain Robbe-Grillet sau pe Philippe Solers ? Genul cel mai popular, astăzi, romanul își apără poziția, dacă nu, cum se mai crede, printr-o incapacitate de schimbare, printr-un conservatorism rigid, în orice caz prin menținerea lui în apropierea formelor existenței sociale și morale. Hinterlandul realist este prezent nu numai în *Război și pace*, dar și în *Orbirea* sau în romanele, atît de complexe și de bizare, ale romancierilor americani din deceniul trecut (tineri încă). John Barth a propus termenul de „irealism" pentru romanele sale (și pentru acelea ale unor Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut, Donald Barthelme sau Robert Coover) în care găsim un hibrid de fantezie, umor, parodie, dar și de introspecție, reportaj, tăietură din ziare. Deja în 1948, Lionel Trilling (mă folosesc de un citat al lui Tom Wolfe din *Dialog*, 1977) observa că romanul realist social (eu l-am numit doric) constituie produsul afirmării burgheziei mijlocii în secolul XIX și că el a fost depășit cînd societatea s-a scindat și a trebuit să recurgă la o formă nouă, de exemplu aceea din *Ulysses* al lui Joyce. Însă această fragmentare a romanului n-a condus la o specie cu totul nouă. Schimbîndu-se sensul experienței umane s-a schimbat și sensul romanului, fără ca totuși romanul să eludeze vreodată experiența umană. Despre scrieri de felul acelor kafkiene sau irealiste, John Barth spunea : „Ceea ce ar trebui să facă arta ar fi să spună povești care sînt minunate clipă de clipă, care corespund într-adevăr experienței umane și care nu explică în nici un fel experiența umană". Lipsa explicației este într-adevăr esențială : e un fel de a spune că, dintr-o încercare de a explica lumea, romanul a devenit o imagine a lumii care nu mai explică nimic. Rămîne însă imagine, oricît de deformată sau de absurdă ; și, dacă seamănă mai puțin cu o relatare a vieții decît cu o „anatomie" a ei, de felul *Anatomiei melancoliei* din secolul XVII a excentricului Robert Burton, cum s-a spus despre un roman al lui Pynchon, nu e totuși decît o formă a vieții. O formă, desigur, care face ca romanele corintice să semene tot mai puțin cu acelea dorice, scandalizîndu-și pu-

Scanned with OKEN Scanner

blicul. E greu de spus care va fi evoluția genului, în ce măsură se va întoarce la ce a fost și în ce măsură se va îndepărta de trecut. Eseul meu nu e o scriere de anticipație, ci una de constatare și descriere a formelor existente. Mă situez, în această ordine de idei, pe o poziție în același timp obiectivă, care nu vrea să fie exclusivistă și să recomande o formă în detrimentul altora, și relativ moderată, căci decurge din studiul romanului românesc care n-a fost niciodată radical.

Alegînd ca titlu al eseului meu *Arca lui Noe*, motivul principal trebuie căutat în această moderație. Romanul, nu doar cel corintic, este o arcă a lui Noe : însă, dacă în tinerețea lui, genul părea inspirat de ideea că această arcă este însăși lumea și că autorul e un Dumnezeu, astăzi, el pare mult mai tentat să nu mai facă deplin identificarea. Arca este și nu este Lumea. O reproduce la scară mică și o sistematizează. O salvează de la înec. Nu se confundă cu ea, așa cum romancierul nu se confundă cu Dumnezeu. În locul strategiilor iluziei adoptă tot mai des strategiile lucidității. Dar, oricît s-ar deosebi, *Ion* și *Pîlnia și Stamate* continuă să se înrudească prin ceva esențial și anume prin faptul că selectează din realitate niște ființe pe care le îmbarcă pe o corabie imaginară. La origine, orice roman operează o astfel de alegere, este un eșantion de umanitate. Nici în cea mai cuprinzătoare epopee realistă nu încape întreaga lume. Opțiunea presupune un sens, un scop : romanul e o reconstruire a universului, nu o restituire a lui. Arca se îndreaptă spre Ararat sau plutește în derivă : din punctul de vedere pe care-l susțin aici, lucrul are mare importanță pentru evoluția genului, dar nici una pentru natură lui. *Comedia umană* a lui Balzac și *Castelul* lui Kafka sînt în egală măsură o arcă a lui Noe, lumi închise între hotarele imaginației unui autor, substitute ale lumii reale, niciodată atît de pur simbolice ca un desen de Mondrian sau ca o sculptură de Brâncuși. Destinul romanului este legat de „realismul“ lui : genul se oprește totdeauna la jumătatea drumului între duplicat și sim-

Scanned with OKEN Scanner

bol ; ca Arcă a lui Noe, conține lumea și este în același timp simbolul ei. După ce o umple cu de toate, autorul închide ușa pe dinafară, ca dumnezeul biblic corabia, și o lasă să plutească în voia ei : „În aceeași zi au intrat în corabie : Noe, Sem, Ham și cele trei neveste ale fiilor lui cu el : ei, și toate fiarele cîmpului, după soiul lor, toate vitele după soiul lor, toate tîrîtoarele cari se tîrăsc pe pămînt după soiul lor, toate păsările după soiul lor, toate păsărelele, tot ce are aripi. Au intrat în corabie la Noe, două cîte două, din orice făptură care are suflare de viață. Cele care au intrat erau cîte o parte femeiască și cîte o parte bărbătească, din orice făptură, după cum poruncise Dumnezeu lui Noe. Apoi Domnul a închis ușa după el.“

Cîteva cuvinte despre cartea de față. Ea nu are un caracter exhaustiv, procedînd printr-un fel de teste. Importante sînt prezențele iar nu absențele. Sînt conștient că selecția operelor putea fi alta ; dar atunci și cartea ar fi fost alta. Și nu valoarea romanelor a fost principalul criteriu, deși resping ideea că se poate demonstra cea mai neînsemnată teză pornind de la cărți proaste. Cartea aceasta nu este nici o istorie a romanului, nici o teorie a lui. Și ea vorbește despre romane *, nu despre romancieri. Caută să degajeze chipul Romanului analizînd romane. Metoda e deopotrivă inductivă și deductivă, poate și pen-

* Este locul să avertizez pe cititor de sumarul volumului al doilea, firește în linii mari și sub rezerva unor schimbări de ultim moment (datorate apariției eventuale a unor romane semnificative sau încheierii unor cicluri) : într-un prim capitol *(Ionicul)* voi analiza *Hallipii* Hortensiei Papadat-Bengescu, romanele lui Camil Petrescu, *Adela* lui Ibrăileanu, *Jocurile Daniei* de Anton Holban, un roman de Mircea Eliade, *Întîmplări în irealitatea imediată* al lui M. Blecher, *Desculț* al lui Z. Stancu, un roman de Alexandru Ivasiuc ; iar într-un al doilea *(Corinticul)*, o proză de Urmuz, *Cimitirul Buna-Vestire* de T. Arghezi, *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu I. Caragiale, *Creanga de aur* de M. Sadoveanu, *Coborînd* de Paul Georgescu, *Vînătoarea regală* a lui D. R. Popescu, *Princepele* lui Eugen Barbu, *Bunavestire* de Nicolae Breban, *Lumea în două zile* de G. Bălăiță, *Cartea Milionarului* de Șt. Bănulescu și *Ingeniosul bine temperat* de M. H. Simionescu.

Scanned with OKEN Scanner

tru că, în dorința de a construi modele ale genului, nu mi-am putut înfrînge cu totul nici înclinația spre practica de lectură a criticului, nici simpatia pentru acei admirabili teoreticieni, care au început prin a explora operele concrete în structurile lor infinitesimale, înainte de a trage vreo concluzie generală : mă gîndesc în primul rînd la Albert Thibaudet, Leo Spitzer și la Erich Auerbach (al cărui *Mimesis* m-a marcat profund). De la ei m-am străduit să învăț cum poți fi riguros și totodată cu destulă imaginație, ca să nu indispui nici pe cel care citește în scopul de a se instrui, nici pe cel care așteaptă să-i fii pur și simplu pe plac. N-am vrut ca teoria să devină un pat al lui Procust și n-am tăiat picioarele romanelor care nu intrau în ea. Nu mă rușinez să recunosc că, alături de romanele care ilustrează unul sau altul din tipurile stabilite, există și altele, destule, care se află în spațiul incert *dintre* tipuri. Este, în sfîrșit, cartea un studiu sau un eseu ? Prefer s-o cred un eseu, căci nu mă simt în stare s-o consider demnă de a învăța pe alții nici ce este, nici cum este romanul. Cu atît mai puțin de a ajuta pe romancieri să-și scrie romanele. Ce le-aș putea spune ? Lionel Trilling, constatînd, cum am văzut, cu multă perspicacitate de ce și în ce mod s-a schimbat romanul realist clasic în epoca modernă, adaugă, cu o naivitate dezarmantă, că singurul drum acceptabil pe care trebuie s-o apuce romancierii de azi ar fi romanul de idei. N-am avut deloc pretenția de a face astfel de recomandări. M-am mulțumit să descriu, după lectura cîtorva zeci de romane, trei modele principale ale genului, dîndu-le și nume (firești, metaforice, în care m-a inspirat Thibaudet, deși nu există vreo legătură între accepția în care a folosit el cuvintele și aceea din eseul meu) și confruntîndu-le cu operele vii. Ce a fost întîi : modelul romanului sau romanele ? Am discutat acest raport la începutul introducerii. În încheierea ei voi cita din Roland Barthes (*Introduction à l'analyse structurale des récits*) un răspuns posibil și lapidar :

„Où donc chercher la structure de récit ? Dans les récits, sans doute. *Tous* les récits ? Beaucoup de commentateurs, qui admettent l'idée d'une structure

narrative, ne peuvent cepedant se résigner à dégager l'analyse littéraire du modèle des sciences expérimentales : ils demandent intrépidement que l'on applique à la narration une méthode purement inductive et que l'on commence par étudier tous les récits d'un genre, d'une époque, d'une société, pour ensuite passer à l'esquisse d'un modéle général. Cette vue de bon sens est utopique. La linguistique elle-même, qui n'a que quelque trois mille langues a étreindre n'y arrive pas... Que dire alors de l'analyse narrative, placée devant des millions de récits ? Elle est par force condamnée à une procedure déductive ; elle est obligée de concevoir d'abord un modéle hypothétique de description (que les linguistes américains appellent une «théorie»), et de descendre ensuite peu à peu, à partir de ce modéle, vers les espéces qui, à la fois, y participent et s'en écartent : c'est seulement au niveau de ces conformités et de ces écarts qu'elle retrouvera, munie alors d'un instrument unique de description, la pluralité des récits, leurs diversité historique, géographique, culturelle."

Scanned with OKEN Scanner

ARTA DE A ÎNCEPE ROMANUL ROMÂNESC

Scanned with OKEN Scanner

CATASTIHUL ROMANULUI

Radu Rosetti povestește undeva (citez după Paul Cornea, *De la Alecsandrescu la Eminescu)* un incident semnificativ survenit între Gh. Asachi, cenzor principal al Moldovei în 1852, și postelnicul C. Ghica : bătrînul domn Asachi refuzase avizul de tipărire unei piese de Alexandre Duval, care i se păruse a nu fi îndeajuns de morală, și care se cuvenea „a fi interzisă cu atît mai mult, cu cît este tradusă de o demoazelă" (pe nume Sofia Coce) ; mai tînărul postelnic, în calitate de șef al cenzorului, nu găsește în schimb vreo vină piesei ; cît despre „cuvîntul că e tradusă de o demoazelă, nu-i destul de puternic pentru ca să oprească publicarea ei". Incidentul rezumă foarte bine conflictul incipient dintre două generații ; și, desigur, dintre două mentalități literare. Asachi înfățișa punctul de vedere tradițional, cerînd în primul rînd de la literatură să fie serioasă, adică să moralizeze și să educe. Mai ales la bătrînețe, el făcea figură de „ruginit", însă concepția acestui om, căruia (după vorba lui G. Călinescu) mișcarea de la 1848 i-a displăcut, se întîlnește în unele privințe cu aceea a generației pașoptiste, aproape la fel de rezervată bunăoară față de literatura de simplu divertisment ce se răspîndește după revoluție. C. Ghica, în schimb, deși era fiul domnitorului și reprezenta vîrfurile administrației, se lăsa cucerit de noul spirit. Neînțelegerea s-a întîmplat să se producă în legătură cu o piesă de teatru ; alături de roman, teatrul

Scanned with OKEN Scanner

este acum genul cel mai, cum să zic, afecționat de public. Vulgarul roman uzurpează, ca un veritabil parvenit al epocii, speciile nobile clasic-iluministe. În această literatură de „bas-étage", Asachi citea semnele decăderii moravurilor : noul teatru și romanul erau în definitiv produsul aceleiași epoci în care găsim începutul emancipării femeii. Nu făcea, fără să vrea, cenzorul însuși curioasa relație ? Kogălniceanu, Alecsandri, Ghica erau mai moderni și, la prima vedere, s-ar crede că ei, care s-au încercat în roman, au primit cu simpatie noul gen. În realitate însă, cum vom constata, păstrau și ei destule motive de îndoială, chiar dacă n-ar mai fi fost de acord cu Diderot să condamne în roman „o țesătură de evenimente himerice și frivole, a căror lectură este periculoasă pentru gust și pentru moravuri". (Lui Asachi definiția i-ar fi plăcut.) Fapt este că, nici pentru ei, „romanțul nu prea are nume bun", cum va spune I.D. Negulici în 1844 cu ocazia unei traduceri. În afară de caracterul lui inferior de gen *neoficial* (în terminologia formaliștilor ruși, cînd vor examina ierarhia și evoluția genurilor), romanul nu putea să cîștige cu totul pe scriitorii generației de la 1848 și din cauză că apărea legat, la începuturile lui, de traducerile din franceză care, vorba lui Gr. H. Grandea, „inundă țara". Atitudinea pașoptiștilor în această privință a fost, se știe, una de protecționism cultural : traducerile sînt o manie primejdioasă și nu fac o literatură. Ideea lui Kogălniceanu o împărtășeau toți. Importul masiv de romane stînjenea creația originală. Dar, în ambele împrejurări, ne izbește o aceeași inconsecvență : jigniți în gustul lor de frivolitatea romanului și respingînd totodată excesul de traduceri, cei mai mulți dintre scriitorii vremii citesc, traduc și adaptează romane. Două din primele încercări de roman cunoscute la noi aparțin lui Kogălniceanu și Ghica. Are dreptate Russo să se uimească : „La noblesse de seconde classe ne parle que Balzac et Soulié, Lamartine et Hugo, Kock et Dumas, Paul de Kock surtout ! Ils l'adorent". Alungat pe ușă, romanul intră înapoi pe fereastră. Și încă sub forma unor traduceri proaste după scriitori de a doua mînă.

Scanned with OKEN Scanner

E cazul a trage o primă concluzie : gustul publicului epocii se arată mai puternic decît al scriitorilor înșiși. Într-o aplicare a statisticii la istoria literară, Paul Cornea semnalează cîteva date elocvente. Între 1830 și 1860 se tipăresc la noi 128 de romane (traduceri, se înțelege) : 18 între 1830 și 1840, 29 în deceniul următor și 73 în al treilea. În aceeași perioadă, titlurile de poezie (tot traduceri) descresc de la 20 la 6, iar cele de teatru staționează la 50-60. Pînă la revoluție, scriitorii cei mai traduși sînt iluminiștii francezi, uitați fulgerător după aceea, cînd interesul general se va îndrepta spre romantici și spre romancieri. Aceste exemple se referă numai la tipărituri. Dar noi știm de la C. Negruzzi bunăoară *(Cum am învățat românește)* că biblioteca tatălui său conținea încă de pe la 1820 un număr de romane franceze în manuscris, din autori ca Madame de Genlis ori Madame Cottin, ce vor cunoaște adevărata vogă, cînd vor fi tipărite, mai tîrziu. Tînărul Kogălniceanu, ținîndu-și din străinătate surorile la curent cu noutățile literare, le recomandă de asemenea romane, pe care le și cumpărase. De bibliotecile boierești ale începutului de secol XIX s-a ocupat și N. Iorga într-un studiu. Romanele mai circulau apoi prin cabinetele de lectură, putînd fi împrumutate. Cataloagele păstrate indică aceleași titluri la noi și în cabinetele din Franța epocii Restaurației. Sincronism perfect : în cabinetul ieșean al lui F. Bell erau prin 1846 peste o sută de exemplare din Balzac, scriitor tradus în românește și tipărit prima oară abia în 1852. Din Dumas-père erau 138 de volume iar din Frédéric Soulié, 102. În original sau în traducere, cumpărat sau împrumutat, romanul apusean (francez îndeosebi) constituie lectura principală după 1830. Puțina rezistență întîmpinată din partea unor scriitori nu reușește să descurajeze genul și nici abundența de traduceri ; iar după 1848, cum a observat Paul Cornea, se produc simultan mai multe fenomene ce favorizează decisiv răspîndirea romanului : deceptia socială se cere compensată fie și prin imaginație ; nevoia de divertisment crește ; vechile povestiri mobilizatoare plictisesc ; liderii de opinie din generația care făcuse revoluția pierd controlul ; cartea devine marfă și e ghidată în

Scanned with OKEN Scanner

drumul ei spre cititor de interese economice ș.a.m.d. Aici e de citat și o precizare a lui Dinu Pillat *(Itinerarii istorico-literare)* cu privire la caracterul traducerilor de romane din secolul trecut : într-o primă perioadă, 1835—1845, cînd traducerea mai însemnează un act de cultură, cele mai multe titluri aparţin marilor scriitori ; între 1845 și 1875 se traduc masiv romanele de senzaţie, fără criteriu de valoare ; în fine, în perioada 1875—1900, răspîndirea literaturii de acest gen e maximă, locul volumelor relativ aspectuoase luîndu-l fascicolele mizerabile. Așadar, foiletonismul propriu-zis e un fenomen al ultimului sfert de veac. E limpede că de la 1835 (cînd cuvîntul lui Kogălniceanu ori Heliade conta) la 1900, însuși raportul dintre scriitor și cititor se schimbă : publicul este acela care își impune modul de a gîndi. Ascensiunea romanului nu mai poate fi oprită.

E locul a discuta despre adaptări : primă consecinţă evidentă a schimbării de mentalitate scriitoricească. Toate romanele noastre de pînă la *Ciocoii vechi și noi* sînt, în întregime sau în parte, adaptate. Mari pasaje sînt pur și simplu traduse. Nu intră în scopul meu să dau exemple, pe care oricine le poate găsi în studiile specialiștilor. Vreau să atrag atenţia asupra unui fapt insuficient luat în considerare : și anume asupra originii romanului nostru, care a luat naștere din modelul oferit de acela apusean și s-a împămîntenit întrucît răspundea gustului nobilimii „de seconde classe“, al burgheziei mijlocii și chiar mici, care formau după 1848 principalul public. Oarecum împotriva ideologiei pașoptiste, s-a dovedit că traducerile fac, uneori, o literatură : dacă nu în sensul exact al cunoscutei afirmaţii din *Introducţia la „Dacia literară“*, în orice caz în acela că traducerile de romane de după 1830 au stimulat scrierea de romane originale de o factură asemănătoare și, cu timpul, au dus la crearea unui gen ce nu existase la noi. A-i căuta surse autohtone ar fi inutil. Nici literatura cronicarilor, nici folclorul, nici chiar romanele medievale (așa-zisele „cărţi populare“) n-au cum să explice *Manoil* ori *Misterele Bucureștilor*. Noi astăzi putem vedea în *Istoria ieroglifică* un fel de roman, dar Ion Ghica copia *Istoria lui Alecu* după

Jérome Paturot à la recherche d'une position sociale, iar Kogălniceanu urma îndeaproape pe Balzac și pe George Sand. Nici unul din genurile literare existente la noi înainte de 1830 nu s-a putut transforma în roman : decît poate printr-o metamorfoză de genul celei închipuite de Brunetière, prin care oraţiile religioase ale lui Bossuet s-ar fi reîncarnat în poemele lirice ale lui Hugo.

Într-un fel, tradiţia n-a jucat în naşterea romanului nostru nici un rol, ceea ce poate constitui o altă explicaţie pentru rezistenţa unor scriitori atît de preocupaţi de literatura naţională a trecutului ca paşoptiştii. Au cedat însă ei înşişi cu timpul valului burghez şi romantic. Întîiile încercări de roman ei le-au făcut. E drept — să reţinem acest lucru — că n-au trecut de obicei de prima sută de pagini. Cauza e mai curînd de natură psihologică şi socială decît estetică. A fost nevoie nu numai să se ridice o altă generaţie, dar să se schimbe structura de clasă a intelectualităţii. Locul scriitorilor proveniţi din boieri e luat de cei proveniţi din burghezie : şi e semnificativ că majoritatea autorilor de romane de la mijlocul secolului trecut sînt fii de comercianţi, ca Al. Pelimon, de magistraţi, ca V. A. Urechiă şi George Baronzi, de funcţionari, ca D. Bolintineanu, restul născîndu-se în mica boierime (serdari, pitari). La cei dintîi, cultura (clasică) constituie o frînă ; la cei din urmă, care sînt, mulţi, autodidacţi, gustul e mai disponibil. Romanul burghez este la început opera unor scriitori burghezi ; şi pentru care scrisul devine uneori o profesie. Spre deosebire de poezie, epistolă ori memorii, romanul nu poate fi doar opera unor diletanţi, a ceasurilor lor de răgaz. Primii romancieri sînt şi primii profesionişti ai scrisului. Genul se iveşte, am văzut, pe de o parte, printr-o ruptură a tradiţiei autohtone, afirmîndu-şi oarecum din capul locului internaţionalismul, pe de alta, printr-o radicalizare a conştiinţei estetice. Kogălniceanu n-a sfîrşit *Tainele inimii*, nici Ghica *Istoria lui Alecu* fiindcă n-au fost capabili de această schimbare radicală. Tradiţionalismul lor s-a dovedit mai rezistent şi i-a întors spre specii clasice şi nobile, cum ar fi epistola, memoriile, eseul (*Negru pe alb*, Russo, Odobescu), oratoria, istoria, alăturîndu-i lui

Scanned with OKEN Scanner

Asachi, Alecsandri, Sion și celorlalți, continuatori, toți, ai clasicismului și iluminismului. Secolul XIX pare (și este pînă la un punct) dominat de acești conservatori culturali și de urmașii lor din marea perioadă clasică. (Ceea ce, în paranteză fie zis, explică de ce impunerea romanului în conștiința estetică fiind relativ timpurie, pe la 1860, trebuie să așteptăm treizeci de ani după *Ciocoii* lui Filimon ca să apară *Viața la țară*. Perioada clasică întrerupe marșul glorios al romanului, restaurînd genuri și specii mai vechi. E și aceasta un fel de Restaurație.) Dar romanul nu le datorează nimic. El se dezvoltă oarecum paralel, învață *à l'école buissonière*, e o rudă săracă ce intră în casa înstăritului, fără măcar recomandările lui Dinu Păturică, modest, umil, penibil, la început (cine s-ar gîndi să compare sub raportul artei excelentele proze clasice ale lui Negruzzi și Odobescu și stîngacele romane ale lui Baronzi sau Bujoreanu), punînd însă treptat stăpînire pe averea aceluia și sfîrșind prin a-l goni din propria casă. Triumful romanului are ceva din izbînzile parveniților vremii. E arivist și lipsit de scrupule. Își ia bunul său de oriunde. Și, mai ales, ca orice parvenit, se silește întîi a imita pe alții. Nu are prejudecăți, ci complexe. Se bazează pe eficacitate, căci e pragmatic, nu pe frumusețea gratuită : își cucerește întîi publicul și apoi se ocupă de sine. E primul gen care-și măsoară valoarea în raport cu succesul de vînzare : devine o marfă, înainte de a se constitui esteticește într-un gen literar. Noblețea lui e grosolană, epatează prin origine obscură și înfățișare hibridă. Prin el triumfă prostul gust, care i-a dat naștere (și care e demagogia lui de cuceritor : sentimentalismul, teatralismul și celelalte plac publicului : va fi sentimental, teatral și celelalte) : „kitsch-ul" burghez e preferat distincției clasice ; iar romanul nostru din secolul trecut e un gen „kitsch". Stilul lui constă în lipsa stilului. Acest „orfan", în sensul că nu-și cunoaște părinții, se bate ca să fie acceptat în „familia" literaturii : și, întocmai ca Manoil, Păturică sau Scatiu, prin tertipuri și mistificații, reușește. Așadar romanul începe prin a-și imita eroul. Convertește pe scriitori la „stilul mijlociu" sau „popular" ; le-o impune ca pe-o necesară „în-

Scanned with OKEN Scanner

josire". Viktor Șklovski ar fi găsit în romanul nostru o ideală ilustrare a tezei cu privire la concurența genurilor. În tot lungul deceniilor 4—6 ale secolului trecut, romanul subminează genurile și speciile „oficiale", reușind să fie la un moment dat recunoscut și chiar „canonizat". Iar această canonizare se produce destul de repede, oarecum independent de apariția romanelor importante, care se lasă așteptate încă mult timp.

„Le règne du romantisme — scrie Thibaudet — est aussi le règne du roman : on fait son roman comme en classicisme on fait sa tragédie." Și, totuși, incapabili să separe proza de lirism, marii romantici nu sînt romancieri : imaginația lor este lirică, nu romanescă. Există, în schimb, în Franța Imperiului și a Restaurației genul romanului popular : sentimental sau negru. Îl regăsim spre finele epocii romantice, abia schimbat la față, dar lesne de recunoscut, în forma romanului foileton, a serialelor de aventuri și mistere, sociale și umanitare, ce se traduc și la noi, ale lui Dumas-père, Sue, Féval. Putem numi aici și *Mizerabilii* lui Hugo. Acest roman popular reprezintă întîia sursă a romanului nostru : intriga, personajele și schemele lui trec intacte în adaptările și romanele originale de după 1855. O a doua sursă o reprezintă „fiziologiile" și în genere proza de observare a moravurilor din care ia ființă, în plină epocă romantică, romanul modern realist (Stendhal, George Sand, Balzac, Dickens, Thackeray). E interesant că „fiziologia" e aceea care atrage pe Kogălniceanu, Ghica, Alecsandri, Negruzzi, la primele încercări de roman : să fi recunoscut ei în ea un vlăstar bastard al *Caracterelor* labruyeriene ? „Fiziologia", cel puțin așa cum o înțeleg scriitorii pașoptiști, se află la jumătatea drumului între moralismul abstract și studiul social realist ; se preocupă, ce-i drept, mai mult de morav decît de moral, dar studiază încă aprioric omul. Socialul, istoricul sînt un decor : nu explică deocamdată tipologia, care rămîne fără evoluție internă. Lipsa acestei evoluții indică una din limitările acestui realism incipient, limitare care este și a prozei romantice, unde

transformarea psihologică cea mai obișnuită este saltul, discontinuitatea. Auerbach nota în legătură cu Stendhal : „Dar, cu toate că avem întotdeauna particularități direct observate, și nu exemple de structuri tipice generale, ca la Montesquieu, acestea nu sînt aproape niciodată interpretate în mod genetico-istoric, ci servesc psihologiei populare moralist-anecdotice ; am putea vorbi de moralism local". Este întocmai cazul „fiziologiilor".

Aceste surse nu acționează, firește, absolut distinct. Între romanul popular și cel serios există destule similitudini : primul conține adesea „documente" de viață, al doilea adoră romanescul (nu visa Balzac să scrie *1001 de nopți ale Occidentului ?*). Între Eugène Sue și Dickens, Paul de Kock și George Sand, deosebirile nu sînt, dacă lăsăm talentul la o parte, foarte mari. Paradoxul primului roman realist este de a împrumuta de la acela popular mitologia : adică romanescul. Romanesc al intrigii și al psihologiei deopotrivă : de aici se naște atît romanul senzațional, de mistere, cît și acela sentimental, de intenție psihologică. Unul e mai plebeu și mai burghez, cultivă medii orășenești sau periferice ; celălalt are încă vagi fumuri aristocratice, fuge de colectivismul industrial, elogiază viața la țară (dar nu viața țăranilor) și se consacră eroticii, pasiunilor, analizei sufletului individual și solitar. *Misterele din București* ale lui Ioan M. Bujoreanu ilustrează întîia categorie, *Manoil* și *Elena* pe a doua. Un punct asupra căruia trebuie insistat este că, deși imaginația (și stereotipiile ei) joacă de obicei primul rol, aceste romane conțin și interesante tablouri de epocă. Interesul pentru social e prezent în toate. În *Manoil,* Bolintineanu găsește ocazia de a-și strecura teoriile politice, ca și Gr. H. Grandea în *Vlăsia sau ciocoii noi.* Iar *Ciocoii* lui N. Filimon este atît de minuțios documentat încît Ș. Cioculescu a putut vorbi cu îndreptățire în legătură cu el de „roman arheologic", un fel de *Salammbô* românesc. La urma urmelor, romanescul preluat din inventarul romanului popular nu e decît haina potrivită pentru ca o anume problematică să fie acceptabilă pentru publicul vremii. Kogălniceanu o știa bine cînd, în *Tainele inimei,* se prevala de exemplul lui Sue („cînd

vestitul Eugène Sue au vroit a interesa clasele bogate în favorul claselor muncitoare, el n-au făcut o carte de moral, ci s-au slujit de un roman") ca să arate că moraliștii plicticoși nu mai au căutare : „Cursurile însă de moral nu plac astăzi ; de aceea moraliștii secolului nostru sînt siliți ca spițerii a polei hapurile ce vroiesc a da bolnavilor". Iată pentru ce aproape nu este roman în epocă în care studiul realității să nu capete turnură romanescă. Balzac însuși e și romanțios și neverosimil. „Misterele" sociale nu reprezintă descoperirea lui Sue : *Comedia umană* e plină de ele, ca și romanele lui Dickens. Amestecul de puerile convenții de intrigă sau psihologie, de inventivitate grotescă, insolită, și de minuțioase tablouri sociale, cu vădită tendință, constituie adevărata originalitate a romanului (și de la noi) din epoca întîiului realism.

Aceste romane nu au de obicei nici o valoare artistică : dar sînt prima formă a genului la noi și merită atenție. Sînt înfiorător scrise : dar chiar lipsa stilului e semnificativă. Povestirea și nuvela s-au bazat, de la început, pe efectul de stil. Negruzzi, Odobescu sînt stiliști. Romanul se dovedește refractar stilului, sau, mai exact, își forjează unul al lipsei de stil. S-ar părea că stilul în accepția de expresie îngrijită dispare o dată cu speciile nobile. Nici un singur romancier din secolul XIX (cu excepția lui N. Filimon) nu figurează în *Arta prozatorilor români* a lui Tudor Vianu. Figurează în schimb toți autorii de epistole, amintiri, eseuri și jurnale de călătorie (în această din urmă calitate, și Bolintineanu). Iar capitolul despre N. Filimon începe așa : „Trebuie s-o spunem din capul locului : N. Filimon este un scriitor mult mai puțin artist decît Costache Negruzzi". Arta și romanul nu fac casă bună. Ca să fie artistic, romanul trebuie să se reapropie de povestire.

E cazul *Serilor de toamnă la țară* ale lui Alexandru Cantacuzin, carte excepțională prin maturitatea stilului, care, dacă ar fi fost terminată, ar fi semănat cu romanele lui Sadoveanu din tinerețe. Ocupă deci alt loc decît

Scanned with OKEN Scanner

toate cele pomenite pînă acum. Începutul bunăoară e odobescian, prin ritmul lent, rezultat din repetări și inversiuni artistic bogate și din cadența savantă, dar ca procedeu, nu este unul de roman, cum nu este formula de adresare către cititor, reminiscență a istorisirilor orale :

„Trăit-ați vreodată la țară ? Fără îndoială că sînteți moldoveni și, cine zice moldovan, zice și pămîntean. Știți dar că la vreme de toamnă, cînd umbra se lățește, cînd frunzele cad pe pămînt și nu mai cîntă păsărelele de dragoste sub desimea înflorită a luncilor, cînd cîmpul s-au dezbrăcat de rodurile toate și toloaca geme sub fierul plugului, cînd țarina s-au zlobozit și vîntul bate mai rece de la munte ; știți, zic, sau poate nu știți că atunce se naște în sufletul omului o dulce tristeță, care aduce toată a sa ființă într-o nespusă armonie cu melancolica înfățișare a naturei."

Efectul vine din abile întîrzieri ale istorisirii, așa de sadoveniene în esență, adevărate ritualuri :

„Dacă vroiești, ț-oi spune toate de la început ; aprinde-ți dar ciubucul ; să pun și eu două lemne în foc și pe urmă voi începe halimaua mea din vremea trecută..."

Serile de toamnă sînt așadar un fel de nopți arabe. Stilul creează opacitate, subiectul real fiind însăși limba, prin turnura ei aforistică și populară. La Kogălniceanu (ca să iau un exemplu opus, din epocă), în *Tainele inimei*, cînd imită pe Balzac, portretul este transparent, urmărind o eficacitate caracterologică, socială, morală : „Cei dintîi trei era : un advocat, ce-și făcuse studiile la facultatea dritului din Paris, numit N. Măcărescu, băiat bun, prieten nefățarnic, legat îndatoririlor sale etc...". La Alexandru Cantacuzin, ca la toți povestitorii, portretul are o eficacitate pur stilistică, metaforică, nefuncțională : „Ioana era frumoasă ca luceafărul cînd începe a răsări, era oacheșă și bălănică ; părul îi ședea creț pe tîmple, ca spicele grîului pe claie ; era rumenă și albă, dreaptă ca nuiaoa de alun, și avea inimă de copil, duh de femeie și minte de bărbat". În sfîrșit, dacă relatarea merge drept la țintă în tot romanul de aventuri, mizînd pe eveniment

Scanned with OKEN Scanner

și folosind descrierea doar drept cadru, în *Serile de toamnă*, povestitorul mai cu plăcere ocolește, întregul farmec datorîndu-se acestor ochiuri de apă nemișcată ce întrerup succesiunea faptelor :

„Se așază oaspetul la masă, mama și noi aduceam bucatele ; vinul curgea ca din leică într-un poloboc, din pahar în gura străinului ; tata bea după obicei. După ce sfîrșiră de mîncat, amîndoi frații strîngeau strachinile și paharele și mama aducea de spălat la oaspeț, purtînd pe umăr un ștergători cusut cu flori la capete, că așa cerea obiceiul de pe atunce ; femeia slujia cu copiii pe străinul ce venea în casă și oaspețul mulțumea și era mulțămit."

Între povestire și roman a fost mereu la noi această barieră : a stilului artistic. Una din excepțiile remarcabile fiind *Craii de Curtea-Veche* al lui Mateiu Caragiale, trebuie spus că el este anticipat în chip uimitor de un roman (neterminat și neiscălit) din 1861—1862 intitulat *Don Juanii de București*, pe care-l semnalez aici și pentru scrisoarea către editor de care autorul l-a însoțit și care ne dă o înțelegere a progreselor genului la noi, de la întîile eboșe la *Ciocoii* lui Filimon. Cine e autorul ? S-a crezut un timp că Ion Ghica, apoi romanul a fost atribuit fratelui său mai mic, Pantazi (căci semăna cu *Un boem român* al acestuia), în fine, a ieșit din familie spre a reveni lui Radu Ionescu, poet și autorul mai cunoscut al unor hegeliene *Principii ale criticii*. Analogia dintre *Don Juanii de București* și *Craii de Curtea-Veche* a făcut-o întîi Mircea Zaciu, într-un studiu din 1957 și au reluat-o tacit I. Negoițescu și Al. Piru. Un pasaj din capitolul introductiv *(Ce este Don Juan)* indica dealtfel limpede intenția autorului de a descrie în cartea sa Don Juani caricaturali, adevărați crai mateiucaragialești : „Am stăruit asupra acestui tip al lui Don Juan spre a nu se amesteca razele sale, strălucirea sa, amorul său, cu umbrele, cu desfrînarea unor ființe cari nu iubesc nimic în viață, decît numai pe dînșii poate, cari caută plăcerea, oriunde și prin orice mijloace... ; cari caută în orgie și în desfrînare moartea urîtului ce-i usucă...". Don Juanii lui Radu Ionescu, în număr de trei, merg în formație la tripoul lui Fonian, precum Craii la adevărații Arnoteni :

Scanned with OKEN Scanner

„Mîndri, veseli și săritori, Colan, cel arătos, cu degetul cel mare atîrnat de tăietura giletei de la umăr și cu capul în sus, mișcîndu-l la dreapta și la stînga, Palati, cu gherocul închis la piept și cu mîinile în buzunarele de la spate, Gogor, cu pălăria cam într-o parte și adusă înainte, cu gherocul dat în lături la piept și cu amîndouă degetele cele mari băgate în tăietura giletei de la subțioară, intrară cîte trei, unul după altul, vorbind, cîntînd și rîzînd, la Forian unde mai multe persoane era strînse împrejurul unei mese."

Pirgu, Pașadia și Pantazi... Balzacian este în schimb stilul descrierii Bucureștilor de altădată, ca preambul la prezentarea personajelor caracteristice („Acum, după ce cunoaștem bine casa în care vom veni foarte des, putem intra fără să ne temem c-altă dată n-o vom găsi"), cămătari, tineri veseli, dame, ori al înfățișării snobismului vestimentar al cîte unui tînăr Don Juan, unde minuția detaliilor seamănă cu a romanelor naturaliste :

„Un rîs zgomotos urmă aceste cuvinte pe care le zicea, cînd repede, cînd încet, un tînăr de douăzeci și opt de ani, răsturnat pe un pat, într-o poziție leneșă, îmbrăcat într-un costum bizar ; un pantalon larg de flanelă albastră, cu bande de șnur galben zig-zag, cizme de casă de saftian auriu, căptușite înîntru cu blană albă de iepure, și cu carîmbii înconjurați pe dinafară de trei degete cu atlas roșu, o cămașă de flanelă roșie strînsă la gît cu o legătură largă de mătase albă cu funde foarte mari ; în cap, o căciulă scoțiană, tivită cu două panglici negre subțiri la spate, și de jur-împrejur cu o bandă cadrilată, alb și roșu ; pe spate avea un șal scoțian de lînă cu cadrilature largi, de diferite culori : albastru, verde și roșu cu abundință."

Radu Ionescu a însoțit publicarea romanului său în *Independința* de o scrisoare care reprezintă, înainte de Duiliu Zamfirescu, lucrul cel mai temeinic scris la noi despre roman. Deși simplele imitații după autori obscuri continuau, Radu Ionescu se referă, el, la *Comedia umană* ca la o „operă mare, colosală, în care o societate întreagă, mare, întinsă, complectă, se mișcă, trăiește, se

luptă, cu toate viţiurile şi virtuţile sale, cu toate nenumăratele sale tipuri şi caractere, cu toate mărimile şi mizeriile civilizaţiei moderne". El crede că la noi n-ar fi fiind coapte condiţiile pentru o astfel de operă (să se observe că Ibrăileanu, Ralea şi Călinescu vor spune acelaşi lucru despre Proust, la vremea lor), dar că romancierul român poate scrie „romanţe d-obiceiuri" în felul lui Thackeray ori Dickens (citaţi acum întîia oară). Explică apoi importanţa romanului „în timpurile noastre", raportîndu-l la mitologie şi la epopee, şi observînd transformarea personajului aproape în termenii de azi ai lui Northrop Frye din *Anatomia criticii :*

„Ceea ce era simplu la începutul societăţilor, astăzi s-a complicat prin civilizaţie ; viaţa nu mai este supusă unei fatalităţi neîmpăcate, care o condamna la cele mai crude suferinţe, sau norocului puternic care o strălucea prin fapte fabuloase. Oamenii nu se mai fac lesne eroi ; eroii nu mai trec lesne între zei şi zeii nu mai locuiesc Olimpul. Tigrii şi leii nu se mai îmblînzesc de sunetele armonioase ale lirei lui Orfeu ; şi rezbelul nu se mai face pentru răpirea unei Elene. Copilul, legănat şi uimit prin farmecul viselor, s-a făcut bărbat şi caută realitatea şi viaţa pozitivă."

În aceste condiţii, romanul e modern definit ca un gen proteic : „poate lua toate formele, ne poate spune tot, ne poate descrie tot". Nu lipseşte o sugestie de clasificare tematică : „Unul caută dezvoltarea vieţei în studiul faptelor istorice, altul în analiza inimei omeneşti, cel din urmă în observarea obiceiurilor". Cu ce ar trebui să se ocupe romanul românesc, se întreabă în încheiere Radu Ionescu. Răspunsul lui este uimitor de pătrunzător :

„Oricine a observat, cît de puţin, viaţa noastră materială, a fost fără îndoială izbit de un mare contrast care există în puţine societăţi moderne. Acest contrast iese din luxul, gusturile, viaţa unei societăţi civilizate, în faţa mizeriei, greutăţilor unei societăţi primitive. Acest contrast din viaţa materială îl găsim şi mai pronunţat în viaţa morală şi intelectuală. Nu intru în amănunte, căci m-ar duce prea departe. Ce rezultă însă din acest mare

contrast ? O societate care se înșeală singură, silindu-se a se arăta în aparință ceea ce nu este în realitate ; o stare ciudată, neînțeleasă, originală, în care găsim un amestec de civilizație și de barbarie, dar care nu este nici civilizație, nici barbarie, și în care nu vedem nici binele și răul civilizației, nici virtuțile și instictele sălbatice ale barbariei. Voim a ieși din această stare din urmă și sîntem încă legați de dînsa ; voim a intra deodată în civilizație și nu sîntem încă pregătiți pentru această stare. Am păstrat de la cea dintîi aplecări și instincte, și am pierdut virtuțile cele mari ; am luat din civilizație multe din relele sale, fără să putem realiza și toate progresele sale însemnate. O plantă din climele calde, pusă într-o țară fără pămîntul în care a crescut, pierde forma, culoarea, parfumul și devine ceva care nu mai are nume, care nu mai însemnează nimic."

Originalitatea, deci, romanul nostru și-ar putea-o trage din zugrăvirea acestor contraste, între luxuria ce se răsfață în unele straturi sociale și mizeria altora. Nimeni n-a înfățișat pînă la Radu Ionescu un program sociologic atît de profund pentru romanul în curs de a se face și în care, oarecum ca și în societate, persista contrastul dintre o conștiință literară destul de avansată și o producție curentă de romane fără nici o valoare.

Această conștiință, îndeobște ignorată de istoricii literari, (un studiu în curs de tipărire al lui Paul Cornea mă contrazice : *Regula jocului*), ne furnizează spre sfîrșitul anului 1865 un document extraordinar, în care nu mai e vorba de ceea ce trebuie să zugrăvească romanul, ci de mijloacele tehnice de care el dispune. Într-un roman încă netipărit, ce poartă două titluri, *Catastihul amorului* și *La gura sobei*, semnalat de D. Bălăeț nu demult, autorul (neidentificat deocamdată) își intitulează al doilea capitol *Arta de a începe un roman*. Este vorba de un fel de inventar al „celor douăsprezece stiluri principale" de a începe un roman. Autorul lui (care joacă rolul unui vizitator inoportun în dialog cu o gazdă sastisită) observă cu ironie că, dacă nu lipsesc „conductoare", adică ghiduri, pentru comerț, geometrie și chiar și pentru navigația pe Dunăre, „numai profesiunea de romancier a rămas virgină

Scanned with OKEN Scanner

de orice indicatoare". „Şi cu toate acestea, n-ar avea ea oare tot atît nevoie ca oricare alta ?" Idee la care interlocutorul obiectează numaidecît în cel mai conservator spirit : „Mă ierţi, domnule, nu mă putui opri de a observa inoportunului meu, dar romancierul caută să se inspire din propriile sale fonduri, iar nu de o regulă banală". Răspunsul ce-l primeşte ar putea fi pus în sarcina oricărui poetician contemporan : „În adevăr, domnule... Se vede că n-ai studiat ca mine, în curs de mai mulţi ani, operele care compun colecţiunea romancierilor contemporani... Ei bine ! Eu am executat această lucrare ; din ea a rezultat pentru mine certitudinea că cineva poate nota, clasa, înregistra, toate preocupările cu cari s-au servit scriitorii stilului. Aceste procedări fiind notate, nu-mi rămîne decît a deduce din ele nişte reguli formulate metodiceşte şi însoţite de exemple spre a fi susţinute". Ceea ce urmează este probabil primul tratat despre „începuturi" în roman din istoria retoricii. Stilurile identificate de misteriosul poetician de acum un secol, cu exemplele de rigoare, reprezintă un destul de corect inventar al tehnicii utilizate de primii noştri prozatori şi romancieri : stilul burghez (documentat cu Bolintineanu, Aricescu şi alţii), istoric (nuvelele odobesciene), geografic *(Tainele inimei)*, brusc (adică dialogat, înscenat, din primul capitol din *Don Juanii de Bucureşti)*, fantastic (al romanelor de aventuri şi mistere) etc. E interesant că romanul, care nu intrase înainte în atenţia retoricienilor, se bucură astfel de un tratament egal cu al altor specii, a căror admitere oficială şi canonizare e mai veche. Această poetică a „începuturilor" arată că la 1865 genul se impusese. Aici se încheie, dealtfel, ciclul deschis de cele dintîi traduceri şi adaptări şi închis de N.-Filimon şi Duiliu Zamfirescu : romanul românesc, creaţie a gustului burghez de după 1840 şi a modelelor apusene, specia inferioară în război cu speciile oficiale ieşite din tradiţia iluministă şi clasicistă, multă vreme dominante, îşi dovedeşte relativ rapida „canonizare", încă din faza abundenţei de traduceri şi de adaptări. Dacă scrisoarea lui Radu Ionescu constituie prima serioasă teoretizare, capitolul secund din *Catastihul amorului* este, în definitiv, prima lui codificare.

Scanned with OKEN Scanner

Manoil al lui Bolintineanu, apărut în 1855, este, la fel ca *Werther*, un roman în scrisori (pe care eroul principal le adresează unui prieten). Întîiul roman epistolar şi sentimental din literatura noastră debutează în felul următor :

„ De cîteva zile mă aflu la Petreni, moşia d-lui N. Colescu. Ah ! iubitul meu, ce locuri minunate ! Ce plăcere a lăcui în sînul munţilor, departe de deşărtăciunile omeneşti ! cum cugetul se înalţă mai presus de lumea de argil, în acest templu dumnezeiesc ! cînd toate simţurile se află într-o mirare neîncetată ! cum inima se simte tînără şi curată ca profumul suav al cascadelor !... Farmecul naturei se îndumnezeieşte şi invită inima la amor. Numai între semeni omul se face aspru ; numai între oameni răzbunarea ridică braţul a lovi !... În lumea deşartă în care am trăit, nu era un singur minut în care să nu fiu în ceartă cu arşiţa vieţii mele. Aice, la vederea acestor locuri, de cîte ori nu mi-am înălţat inima mai presus de lanţul deşărtăciunilor omeneşti ; de cîte ori, uitînd relele omenirei, am îmbrăţişat-o cu lacrime !

Dar societatea de femei frumoase şi spirituale, întru care mă aflu, adaug farmecul acestui loc încîntător ! Ce femei ! ce viaţă dulce ! Ah ! bunurile vieţei nu cunoscusem pînă aici şi ades ziceam în mine : «Am trăit şi traiul este amar !...» Ce vrei, dragul meu ? eu nu cunoşteam ce fericire gustă acela care are familie : pîn'a

nu mă naște, moartea a secerat pe tatăl meu ; pîn'a nu cunoaște lumea, maică-mea s-a dus după tatăl meu ; am trăit și am crescut, pînă la vîrsta aceasta, străin ca un copil picat din lume."

Aici sînt, ca într-un eșantion, multe din caracteristicile manifeste ale genului, adică din clișeele lui ; și cîteva din motivările lui secrete de ordin social. Cel ce vorbește în prima pagină a romanului — și va vorbi pînă aproape la sfîrșit — este Manoil. Autorul îl prezintă drept fiul unui boiernaș fără blazon, sărac (chiar dacă nu de tot) și pe deasupra poet. Exaltarea de care e stăpînit, cînd începe să scrie prietenului său, și-o explică singur prin trei împrejurări : „farmecul naturii", societatea feminină și bucuriile vieții de familie pe care, ca orfan, nu le încercase. Întîile două sînt atît de firești la acest urmaș al eroilor lui Byron și Rousseau, al lui René sau Werther, încît nu pretind nici un comentariu. Ca erou romantic, Manoil se simte în elementul său în mijlocul naturii („cum toate simțurile se află într-o mirare neîncetată !) și în compania femeilor („ce femei ! ce viață dulce !"). Nu s-ar putea altfel. Să precizez doar că romanul sentimental procedează de regulă la un fel de izolare a protagoniștilor : societatea apare în forma unui model „redus". Pe cît de agitat și de populat e romanul senzațional, care caută dinadins, cum vom vedea, mediile orășenești, metropola, pe atît de aristocratic-retras este romanul sentimental, preferînd viața la moșie. Căci unul din orgoliile eroului său e de a socoti deșartă lupta pentru existență, în înfățișările ei comune și care l-ar sili să se adune cu alții întru atingerea scopului. În sfîrșit, a treia împrejurare la care m-am referit mai sus e mai greu de sesizat, legîndu-se oarecum de aristocratismul orgolios al eroului romantic. Lămurirea ei ne cere un ocol, care însă ne va conduce în mijlocul adevăratelor probleme ale romanului sentimental. Să spun deocamdată că Manoil însuși nu e conștient de substratul real al dorinței lui de a avea o familie : sub ea, se ascunde în orice caz un alt sentiment decît acela de frustrare filială.

Scanned with OKEN Scanner

Cine e în definitiv Manoil ? Autorul ne indică o origine boierească, dar dintr-o familie neînsemnată și în plus probabil sărăcită. Lucrurile nu sînt sigure. („Le héros du roman sentimental est un aristocrate dont la situation sociale n'est jamais précisée...", scrie Gaëtan Picon în *Histoire des littératures).* Cînd vrea să-l umilească, una din nobilele doamne de care era îndrăgostit, îl caracterizează așa : „Manoil ! un om care nu știe a face decît versuri și care nu are alta decît poezia ! care nu este pe potriva mea, nici după raportul nobilimei, nici după raportul bogăției". În ciuda simpatiei spontane a femeilor pentru el, Manoil stă pe o poziție socială inferioară. E vag tolerat. El însuși se simte un intrus. Chestiunile de rang joacă un rol mai mare decît acelea de avere. Economicul rămînînd imprecis, secundar, în romanul sentimental, rangul se află în prim plan. Un boier se plînge de mezalianța unei nepoate, care a luat de soț un boier clucer „ce nu avea voie să poarte nici barbă", deși ea, fata, era din familia Parascovenilor, „cea mai veche din Valahia : baroni de Ilfov, conți de Rîmnic, marchizi de Craiova..." Această noblețe fantezistă arată, desigur, o apreciere ironică : dar tocmai acesta e lucrul semnificativ. Un anumit spirit burghez se însinuează în roman, prin Manoil, narator și erou, o iritare surdă și, în același timp, o admirație lacomă de *paria* în fața clasei pe care o rîvnește în taină. Atitudinea lui Manoil e ambiguă. Detestă pe Alexandru C. pentru abuzurile sale de mare proprietar și pentru cruzimea cu care își dezmoștenește surorile, trimițîndu-le la mănăstire ; revolta lui utilizează limbajul liberal al boierimii tinere și al burgheziei de dinainte de 1848. Pe de altă parte însă, cinicul boier se dovedește a fi un fel de model secret pentru Manoil, care, în urma unei decepții de amor, se metamorfozează subit într-un ins destrăbălat și fără scrupule, aidoma lui Alexandru. Autorul, desigur, a vrut să satirizeze influența nefastă a femeii cochete în viața romanticului erou. Dar metamorfoza aceasta n-are pur și simplu o cauză psihologică. Într-un înțeles mai profund, ea e semnul imitației și al parvenitismului. În literatura secolului trecut, parvenirea îmbrăca de obicei două forme : a aspirației de contopire

Scanned with OKEN Scanner

cu lumea dorită și a orgoliului plebeu : Balzac rămîne specialistul în cea dintîi, Stendhal, în cea de a doua. Dinu Păturică fiind, din acest punct de vedere, balzacian, personajul puerilului roman al lui Bolintineanu se comportă la început cu orgoliu stendhalian : al poetului. Nu se lasă lesne asimilat. Are identitate precisă în lumea pe care o frecventează. Ulterior însă, fără multe fasoane, imită pe Alexandru în concepție și în fapte, semănînd bine cu orice „declasat" balzacian.

Să analizăm cîteva cuvinte din pasajul pe care l-am citat. Manoil se declară singur *orfan :* oare numai în sensul, existent limpede în scrisoarea lui, că și-a pierdut de timpuriu părinții ? Cred că și în altul, de care Manoil n-are cum fi pe deplin conștient, și anume acela de a nu avea nume nobil, ereditate, familie cu blazon. Problema e sociologică : burghezul se simte, în raport cu nobilul, orfan, căci părinții îi sînt socialmente obscuri. A fi acceptat într-o *familie* poate însemna a dobîndi această ereditate absentă, prin asimilare cu noua clasă. *A avea* o familie devine atunci totuna cu *a fi* de familie : înțelesul de înrudire se confundă cu acela de clasă. Motivul superficial îl maschează aproape totdeauna pe acela profund. Adopțiunea rîvnită de Manoil e o promovare socială însă învăluită ideologic : „Astăzi dl. Colescu îmi zise să rămîi totdeauna cu dînșii și să nu fac nici o deosebire de familia sa și a mea, dîndu-mi cuvinte că este dator să facă tot pentru mine, căci am talent și trebuie să lucrez să dau limbei românești o vînă de viață literară". Manoil observă din prima clipă că „familia de la Petreni se compune mai ales din femei" : parvenitul e în definitiv o variantă a seducătorului, iar parvenirea a seducției. Ea se desfășoară în două etape. În prima, este încă impregnată (și mistificată) de motive înalte, sentimentale și dezinteresate. Își are ideologia și retorica ei : una justifică, alta pune în scenă. În a doua etapă, seducția seamănă tot mai bine cu ce este în realitate : un arivism. Acum ideologia dispare, iar retorica își schimbă caracterul : cinismul ia locul înduioșării. Problema de clasă transpare în această formă erotizată : seducătorul de inimi, poetul delicat și visă-

Scanned with OKEN Scanner

tor, se dovedește a fi cusut în aceeași piele cu un acaparator de ranguri, mic la suflet și calculat. Manoil este un Ruy Blas. Programul său acum se exprimă limpede : „Voi face din mătușica o Normă și din nepoata o Adalgiță. Acesta va fi un mijloc sigur ca să scap de creditori...“ Finalul romanului ne rezervă însă o surpriză : îi e dată lui Manoil o a doua *volte-face*, la fel de greu de explicat ca și prima. Cuminţit tot așa de brusc cum, mai devreme, o luase razna, el se însoară cu femeia iubită și trăiește fericit alături de ea : „ai zice că este o fată de cincisprezece ani, atît inima lui s-a curăţat, s-a nobilat, lîngă femeia sa“ — constată naratorul care-i ia locul lui Manoil, în ultimul episod din roman.

În toate acestea, trebuie să observăm rolul sentimentului. Clasicii descoperiseră că raţiunile inimii rămîn necunoscute minţii : totuși ce bine știuse mintea să le asculte inima. Inima romanticului e atît de capricioasă încît mintea renunţă la a o mai urma. Sentimentalismul este specific literaturii burgheze romantice, așa cum moralismul era specific literaturii clasice a aristocraţiei. Marchează un progres și totodată un regres : progresul constă într-o caracterizare socială mai bună a personajelor, chiar dacă socialul nu e încă o cauzalitate, ci doar un soi de vas care conţine tipuri specifice ; regresul constă în faptul că instrumentelor clasice ale analizei „du coeur humain“ — metodică, profundă, — li se preferă instrumentele — mult mai rudimentare — ale înduioșării cu orice preţ. Sentimentalismul răspunde în principiu unui gust literar. Să distingem un aspect etic de unul estetic. Cititorul este la mijlocul secolului XIX altul decît înainte cu cîteva decenii : și el nu vrea adevăr (acela abstract și etic general al clasicilor i-a devenit cu desăvîrșire indiferent), ci amăgire. Romanul sentimental îi oferă iluziile potrivite să fie confundate cu realitatea. Una e chiar aceea a promovării sociale în maniera lui Manoil. Și chiar dacă eroul e înfăţișat la un moment dat ca rătăcit de la drumul drept, am văzut că scriitorul nu poate încheia istoria înainte de a-l pune să-și răscumpere greșelile. El trebuie să ofere cititorului, care e adesea un Manoil el însuși, putinţa de a se ide-

Scanned with OKEN Scanner

tifica pînă la capăt cu eroul ; și cum morala micului-burghez e ipocrită, e necesar să fie salvate aparențele. Așadar, Manoil nu poate fi prezentat ca un iremediabil viciat, ci, doar, ca un suflet nobil care a scăpat o clipă hățurile. Iluzia eticistă contează mai mult în acest realism decît adevărul. Categoria moralizării a uzurpat-o pe aceea a moralului în tot romanescul vremii. De-ar fi vorba la parvenit doar de calcul meschin, atunci identificarea nu s-ar produce, căci ar împiedica-o ipocrizia. Pînă la Dinu Păturică mai este de străbătut un drum lung. Acolo parvenirea e despuiată de mirajul sentimental. Însă chiar și Filimon se pliază la urmă exigențelor sentimentalismului, cînd, în final, își pedepsește eroul. Nu-l mai poate absolvi, în chip miraculos, ca Bolintineanu pe Manoil, și îl trimite la ocnă. Mistificația nu dispare, căci Păturică e în fond un învingător : își schimbă doar natura. Manipularea personajului este la Bolintineanu mai simplă și mai străvezie : ce altceva decît o pasiune violent contrazisă ar putea dezvinovăți pe Manoil ? A iubit, a fost crud înșelat de o femeie-demon, și-a pierdut echilibrul, părînd a cădea pe treapta cea mai de jos a mizeriei morale, dar nu, femeia-înger, care l-a vegheat discret în acest răstimp, se află acolo, gata a-i întinde grațios mîna. *La boucle est bouclée !* Sentimentalismul e deci o manipulare, în caritabile scopuri etice, a personajului ; dar, esențial, o manipulare estetică. Piatra de încercare pentru romanul de intenție psihologică o reprezintă transformarea totală a personajului. A lui Manoil se petrece între părțile întîi și a doua. E vorba de fapt de o ruptură, de un spațiu alb. Eludat e și procesul prin care se realizează a doua schimbare a personajului, din final : în ultima jumătate de pagină, cel ce scrie nu mai este Manoil, ci o mînă necunoscută, (procedeul din *Werther)* care înșiră în acest stil sec consecința faptelor : „Manoil este însurat. Zoe îl iubește. Ei trăiesc la țară. Nu poți să-ți închipuiești ce schimbare..." Nici nu e de închipuit, într-adevăr ! Manipularea estetică de care am vorbit se face prin intermediul stilului epistolar. Roman sentimental în scrisori, *Manoil* recurge la forma epistolară nu numai din pricina tradi-

Scanned with OKEN Scanner

ției wertheriene, dar și fiindcă (am văzut exemple) aceasta i se pare forma cea mai lesnicioasă a romanului ca discurs. Să ne reamintim pentru ultima oară pasajul de debut din *Manoil* cu care am început acest capitol. El ne-a folosit la elucidarea mai multor aspecte : să-l folosim și pentru a distinge formula stilistică a romanului. Prima impresie este de vorbire exaltată, o *vorbire despre* tot felul de lucruri. Personajul-narator își ambalează neglijent sentimentele, faptele, observațiile în acest bla-bla-bla parcă fără oprire. El are, desigur, o justificare : acesta este stilul inimii zăpăcite. Aici nu încape analiză a rațiunilor inimii, ca în marea proză a secolelor anterioare : este și prea puțin adevăr. Vorbirea romantică se satisface în genere, în materie de psihologie, cu simple clișee. Manoil-naratorul are o la fel de mediocră știință a sufletului celorlalți precum are Manoil-eroul. Amîndoi cad în aceeași capcană : eroul, ratîndu-și viața, naratorul, ratînd romanul psihologic. Amîndoi sînt orbi, unul antrenat de sentimente, celălalt de cuvinte. Pentru sentimentalul Manoil (eroul), lumea e, întîi, integral bună, apoi, integral, rea, fără tranziții și nuanțe. Pentru alter-ego-ul său, limbutul Manoil (naratorul), lumea se împarte, la fel de sumar, în buni și răi, fiecare personaj purtîndu-și pe față caracterul ca o mască : Marioara e vicleană, Zoe, copilă, Smărăndița, înțeleaptă. Marea diferență dintre romanul clasic de analiză (inexistent la noi) și acela sentimental constă în înlocuirea adevărului fie și relativ, al inimii, cu înduioșarea grosolană. E curios cum riguroasa formă epistolară din perioada clasică a putut deveni în epoca romantică o manieră a tuturor facilităților.

Celălalt roman al lui D. Bolintineanu, *Elena*, din 1862, nu mai este de formă epistolară, sentimentalismul căutîndu-și soluții deosebite. Referințele istorice au fost din capul locului altele. Dacă în *Manoil* era citat *Werther*, în *Elena* este rîndul romanului lui Balzac *Le Lys dans la valée*. Chiar și acest detaliu indică un oarecare progres, căci romanul goetheean era interpretat ca prototipul sentimentalismului, în vreme ce Balzac e mai realist. Critica a profitat de ocazie spre a vedea în Elena o

Scanned with OKEN Scanner

Madame de Mortsauf, iar în Alexandru, un Felix de Vandenesse. Însă intriga și personajele lui Bolintineanu ne amintesc mai curînd de romanele lui George Sand („În legătură cu romanele, va trebui să vorbim de influența romantismului în formula George Sand", scrie Al. Piru în *Varia*) și anume de acele „idile aristocratice", cum le-a numit Gustave Lanson, între care *Jean de la Roche* din 1860 și *Marquis de Villemar* din 1861 sînt contemporanele *Elenei*. Întîlnim la amîndoi scriitorii (dacă urmăm tabloul lui Lanson pentru „idile" în general) tema dragostei oprimate de convențiile sociale, amestecul de studiu al pasiunilor și de studiu al moravurilor („roman original de datine politico-filozofic"), umanitarismul încredințat de dispariția claselor („voi zice că nu mai sînt clase în țară, că sînt numai români"), caracterul antitetic al psihologiei, în fine, intriga melodramatică. Însă unele note antiromantice se schițează în acest roman sentimental, la care contribuie și renunțarea la modalitatea epistolară. *Elena* vestește romanele lui Duiliu Zamfirescu, nu numai din cauza universului, atmosferei și psihologiilor feminine, ci și printr-o analiză i-aș spune directă, a sentimentelor. Vorbăriei epistolare din *Manoil* îi iau locul aici punerea în scenă (desigur subordonată încă vocii auctoriale unice și categorice : „Pînă a introduce pe cititori în mijlocul acestui cerc de desprivilegiați ca să le facem cunoștința bărbaților și femeilor din care era compus, să vorbim despre moșia boierească"), chiar dacă naivă, și un stil impersonal și aristocratic al sugerării interiorității. Citind *Elena* ne izbește o decență a simțirii personajelor care n-are explicație în schimbarea lumii, căci lumea ambelor romane ale lui Bolintineanu este aceeași, ci în perspectiva asupra ei. Perspectiva lui Manoil, „orfanul" în căutarea „familiei", era oarecum exterioară, a intrusului de mai joasă condiție. Indiscreția lui Manoil în materie de sentimente indică neasimilarea lui. În *Elena* tema se inversează : avem de-a face cu o excomunicare de către „familie". Și Elena, și Alexandru vin din interiorul familiei și se supun convenienței ei. Toată redutabila luptă pentru adopțiune a lui Manoil nu poate

Scanned with OKEN Scanner

nimic cînd e vorba de a-şi însuşi cea mai severă din regulile familiei : discreţia. *Elena* e scris în întregime sub semnul discreţiei aristocratice, observabile prin simple fapte de stil. Iată : în timpul unei cavalcade mondene, Elena cade în apa unui rîu şi Alexandru o scoate afară pe braţe. Manoil îşi salvase, la rîndul său, tovarăşele de plimbare din ghearele unui urs. Cele două scene au o funcţie similară, cea din *Elena* fiind însă lipsită de caracterul cam tapajos al scenei din *Manoil*. Nici comportamentul femeii nu mai este pe de-a-ntregul previzibil : „Nu era timp de pierdut ; Elena se aruncă din nou pe cal astfel cum era udă şi cavalcada porni înainte. Atunci ea *îşi aduse aminte* că Elescu o prinsese în apă, o scosese afară, că prin urmare el o ţinuse în braţe, o strînsese poate *pe inima sa. Ea simţi o ruşine adîncă* şi un fel de ură pentru acest om". Am subliniat înadins : mai importantă decît clişeul romantic (*inima* rămînînd organul romantic prin excelenţă şi desemnînd, printr-un soi de sinecdocă, pieptul şi trupul întreg al îndrăgostitului, ea intră uneori într-un mai complex proces de metaforizare devenind semnul pasiunii), este aici sugestia complicatei reacţii afective a Elenei, întîrziată şi deviată. Explicaţia dintre cei doi, care urmează, ne oferă alte subtilităţi. Elena spune : „Oricum, îţi sînt obligată de acum înainte... Mi-ai scăpat viaţa. Poţi dar să reclami viaţa-mi oricînd vei voi". Cu şapte ani mai devreme, în *Manoil*, atîta ar fi părut de ajuns autorului. Însă acum mărturisirea Elenei e făcută cu jumătate de gură : ea nu vrea să fie adusă în situaţia de a depinde de salvatorul ei, vrea să se decidă a-l iubi în afara unor asemenea obligante raporturi. Politeţea o împiedică să spună tot ce ar dori. Discuţia continuă semnificativ :

„— Astfel dar îmi permiţi a-ţi cere viaţa ? (întreabă Elescu, oarecum nedumerit)

— Da, zise Elena.

— Nimic alt ?

— Ce alt ?

— Dacă îţi ceream inima ?

Elena, *fără să se tulbure*, răspunse :

Scanned with OKEN Scanner

— S-au văzut cazuri cînd o femeie a iubit pe acela care i-a scăpat viața... *în romanuri... Însă să lăsăm la o parte aceste glume... căci în adevăr nu le pot lua altfel...* și să mergem înainte."

Scena din *Manoil* e repetată spre a fi, așadar, „criticată" pentru romanescul ei : pentru excesul de sentiment, care nu mai pare *de bon-ton* protagoniștilor noului roman. Autorul nu mai utilizează pur și simplu recuzita burghez-sentimentală : începe s-o ironizeze. Elescu fiind la fel de impulsiv ca și Manoil, Elena e stăpînă pe sine. Ea este adevărata aristocrată. „Nu voi mai putea trăi fără să te văz !" exclamă bărbatul, ca un prăvăliaș caragialian, uitîndu-și sub presiunea simțirii, condiția. Elena îi replică subțire : „După aceasta ce are să mai vie ? întreabă Elena rîzînd. Îmi faci o declarare în formă ?" Iar cînd declararea în formă se produce, în limbajul înflorit de la George Sand, femeia găsește că iubitul ei are o „politețe nesuferită" inspirată de moda (citește : romanele) franțuzească. Este peste tot o luare în deriziune a procedeelor romantice de care, pe de altă parte, romanul abuzează încă. Însă cel mai vizat e spiritul burghez care se află în spatele sentimentalismului. I se opune un spirit mai sceptic, ca o încercare de a convinge pe cititor că, oricît de ieșite din comun ar părea, lucrurile s-au petrecut în viață. Criteriul înduioșării nu mai e suficient : adevărul își cere drepturile. După o scrisoare de amor a Elenei, autorul precizează : „Această scrisoare, al cării original există și poate fi arătat..." Romanțiosul se prevalează de documentar : dar nu, ca în scrierile de moravuri, în latură social-istorică, ci în latură psihologică. *Elena* conține o analiză a geloziei. Îndrăgostiții se chinuiesc reciproc cu felurite bănuieli. Nu e vorba încă de gelozia-obsesie, sporită fără cauză exterioară, de la Holban, Ibrăileanu ori Gib Mihăescu : dar chiar și așa, avîndu-și adică motivele în împrejurări exterioare, gelozia aceasta ne reține o clipă. O cabală întreagă se țese prin mîna Zoei (prietena neloială a Elenei) contra celor doi (mașinațiunea din romanul de senzație) și ea sfîrșește prin a degrada analiza, romanul

Scanned with OKEN Scanner

alunecînd în senzaţionalul ieftin. Însă alianţa de onestitate şi duplicitate, la care convenienţele îi silesc mereu pe protagonişti, creează mai mult adevăr sufletesc decît în *Manoil*. După ce au petrecut împreună cîteva momente, Elena, bolnavă şi călcînd recomandarea soţului ei de a nu ieşi în grădină, îi cere graţios lui Alexandru să n-o dea de gol. N-are alt motiv decît teama de a nu-l îngrijora pe soţul ei, postelnicul. Însă zice echivoc! „Voi să te învăţ a minţi". În gura virtuoasei femei, fraza sună ciudat şi oarecum premonitoriu. Incapabilă de înşelăciune, Elena nu-i scutită de astfel de femeieşti cochetării. La unele din prietenele ei, în schimb, nici o reticenţă nu există. Ne întoarcem atunci la atmosfera mai puţin sofisticată din *Manoil*. Caterina e tipul femeii care nu-şi maşează vorbele. Zoe e curtezana (Marioara din *Manoil*). Senzualitatea ei provocatoare e pe alocuri bine culeasă din mărunte gesturi, cum ar fi acela al aplecării spre urechea lui Alexandru, în trăsură, cînd voieşte a-i comunica un secret rămas pentru cei din jur (ca şi pentru cititor) nedestăinuit. Paloarea ori îmbujorarea, leşinul uşor, starea de agitaţie şi tot limbajul iubirii feminine, aflate la limita dintre patima romantică, de obicei aşa de indiscretă, şi incertitudinea delicată a vechiului roman de analiză, formează originalitatea cărţii lui Bolintineanu. Pentru întîia oară apar penumbra sentimentului, nuanţa care mai mult sugerează, nesiguranţa şi vagul. Sentimentul fiind în romantism elocvent şi ostentativ, aici, din contra, expresivitatea e uneori extrasă din rezervă şi ambiguitate. E meritul lui Bolintineanu de a inaugura în *Elena* o linie a romanului nostru ce va duce, ocolind, la *Anna*, la *Adela*, la *Ioana*, romane ce poartă, nu întîmplător, ca titlu, nume de femei: căci, după arivist, femeia este al doilea personaj constituit şi specific; iar a doua temă, după aceea a parvenirii, o reprezintă jocurile dragostei şi ale întîmplării.

Scanned with OKEN Scanner

MISTERELE ORAȘULUI

Așa-numitul roman de mistere din secolul XIX este, spre deosebire de acela sentimental, și mai puțin aristocratic, și mai puțin individualist. Nu se ocupă de „sufletul" indivizilor, ci de acela al societății înseși, văzută ca un mic babilon, agitat, violent și crud ; paginile de contemplație, reverie ori analiză lasă loc celor de acțiune. „Misterul" este în ele mai puțin al inimii decît al societății : la fel de tenebros însă. Două lucruri ne atrag imediat atenția în acest roman : caracterul popular și sinteza spontană pe care o realizează între particularitățile genului de pînă la o anumită dată. Este nu numai primul roman popular, în accepția deplină a cuvîntului (cel sentimental păstrează unele distanțe), dar și prima încercare de a face din roman un gen hibrid și total, în care să se topească la un loc imaginația, acțiunea, documentul social, actualitatea, istoria, duioșia, terifiantul, pateticul, realismul și grotescul. Cele două laturi se condiționează reciproc : ceea ce-i conferă caracterul popular este tocmai bogăția subiectului și inventivitatea formulei. Apare, destul de curînd, în foiletonul periodicelor de mare tiraj : este favoritul și întreținutul publicului. Arta are mai puțină importanță, ceea ce contează fiind satisfacerea foamei de romanesc. „L'imagination romanesque se trouve séparée du talent littéraire", observă un comentator al romanului francez de această factură. Judecata surprinde un adevăr. Nicio-

dată, ca în cazul romanului de mistere, gustul marelui public n-a fost mai departe de gustul adevăraților scriitori. Singura „artă" pe care romancierii de acest tip trebuie s-o posede este aceea de a stîrni curiozitatea pentru acțiune : pentru ceea ce „va urma". Romanul popular al secolului XIX se bazează pe această formulă a așteptării mereu satisfăcute și mereu în suspensie. Adoptă tehnica serialului. E interminabil, copios, improvizat. E ingenios, nu imaginativ. Vine rareori cu lucruri noi, preferînd să combine abil pe cele deja știute cititorului. Întreține un reflex de lectură. Un roman popular scurt și concentrat pare un non-sens. El trebuie să stoarcă pînă la extenuare biografiile personajelor și potențialul epic al faptelor : chiar cu prețul lungirii excesive. Și, dacă scriitorul, în cele din urmă, pune totuși punct serialului, se poate întîmpla să fie obligat de cititori să înceapă altul, pe o temă asemănătoare. „După *Misterele Parisului* (1842—1843) — scrie Albérès în *Istoria romanului modern* — Eugène Sue e obligat să dea *Misterele poporului* (1844—1856). Iar treizeci de ani mai tîrziu, pentru a întrece pe un alt foiletonist, Paul Féval, este trimis cu sila în Anglia ca să scrie, cît mai repede cu putință, *Misterele Londrei.*" Firește că pentru a întreține vie flacăra unei inventivități de cîteva decenii, romancierul trebuie să-și recruteze eroii și dramele din mai multe medii sociale, să diversifice planurile, să complice intriga. Și iată că, din aceste suplicii la care cititorul își supune scriitorul, romanul învață ceva ce nu știa înainte : o complexitate tehnică în stare să facă față solicitărilor de tot felul. Este o biruință asupra lui însuși. Marile romane ale lui Zola, Dostoievski și ale autorilor de cronici de familie de la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX datorează romanului popular cel puțin această formulă cuprinzătoare și variată.

Semnalat de G. Călinescu, romanul de mistere românesc a fost studiat cu mai multă atenție de Dinu Pillat (*Romanul de senzație în literatura română din a doua jumătate a secolului XIX*). Utilizînd un material bogat, Dinu Pillat a indicat o mulțime de surse, a schițat

tipologia și a remarcat schimbările suferite în timp. Primele romane de senzație ce pătrund la noi sînt cîțiva clasici ai genului de aventuri din secolele trecute : *Gil Blas*, *Robinson Crusoe* ori *Don Quijote*. Spre 1850, se impun scrierile lui Sue, Dumas, Soulié, Féval și Kock. Acestea joacă principalul rol în formarea gustului pentru senzațional la Bujoreanu, Baronzi, Grandea și Filimon. În ultimul pătrar de veac, romancierii cei mai în vogă sînt Ponson du Terrail, Xavier de Montépin, G. F. Born și alții, prin care romanul atinge, cum spune Dinu Pillat, „limita elucubrațiilor terifice". Aceștia, deși mai larg răspîndiți prin foiletoanele de gazete decît predecesorii lor, nu mai influențează vreun romancier român, cu excepția (dar într-un alt context) a autorilor de romane haiducești din jurul lui 1900.

Romanul care ne interesează în primul rînd aici este acela dintre 1845 și 1875. El se caracterizează prin două laturi : epicul senzațional și ideologia socială. G. Călinescu a definit-o pe aceasta din urmă, vorbind de Bujoreanu, prin patru note : „exaltarea poporului, intenția reformei sociale, realismul ușor grotesc și tipologia antitetică". Dinu Pillat a stăruit mai mult pe aspectul senzațional. Adevărul este că cele două aspecte merg de obicei împreună, chiar dacă Bujoreanu e mai atent la zugrăvirea moravurilor decît Baronzi. „Fondul — zice Bujoreanu despre ale sale *Mistere din București* (1862) — este o romanță înconjurată de diferite scene fictive pentru a biciui viciul, care scene s-ar fi petrecut în diferite epoce ale trecutului nostru social." Scopul lui, ca și al lui Filimon, este de a documenta asupra moravurilor, trezind simpatie pentru clasele de jos : intriga nu e decît, vorba lui Kogălniceanu, poleiala care face hapul acceptabil. Însă plasarea în „trecutul nostru social" e mai curînd o procedare tactică : autorul se temea să nu fie recunoscute unele împrejurări cu totul contemporane. Într-o notă el revine cu o precizare asemănătoare, comentînd scena mituirii unui procuror : „Scenă fictivă ca multe altele, precum s-a arătat în prefață. Sînt departe de a atinge susceptibilitatea vreunui funcționar. Intriga romanței nu mă ierta a face altfel." E la

mijloc și frica de cenzură, dovadă „conclusia“ în care Bujoreanu mărturisește că a omis unele întîmplări „misterioase“ (și știm ce vrea să zică asta) de frica „unei legi ce a apărut de curînd“ ; însă nu numai atît. Cu toate avertismentele, publicul nu interpreta niciodată romanele ca pură ficțiune. Are dreptate Albérès : „Pentru un public burghez era o adevărată tentație să încerce a-l recunoaște pe negustorul din colț în vreun personaj de roman“. Dubla natură a romanului popular — romanescul naiv și realismul naiv — se lămurește prin interesul dublu ce i-l arată inconștient publicul său : pe de o parte, acesta are nevoie de evaziune în imaginație și senzațional ; pe de alta, de iluzia că senzaționalul îl privește direct. Cititorul mijlociu refuză ficțiunea pur și simplu, după cum refuză documentul de viață neromanțat. El „vrea“ să se recunoască în ficțiune și totodată să evadeze cu ajutorul ei din viața de toate zilele. Magia romanului îi oferă o cale de a-și împăca această dorință contradictorie. Trăiește lucrurile cele mai neobișnuite ca și cum ar putea fi el însuși implicat în ele : are acest orgoliu pervers al participării imaginare la aventuri, crime și violuri ; refuză implicit să accepte că existența lui e banală. Nicăieri ca în romanul de mistere alianța ficțiunii cu adevărul nu e mai cusută cu ață albă : dar e în fond rețeta sigură a succesului. Din acest punct de vedere romanul nu trebuie să fie prea abil : ca să nu interzică acea confuzie dintre adevăr și înșelăciune pe care se bazează simpatia publicului. Înșelăciunea e oarecum presupusă de cititor, deși nu admisă pe față : chiar prin faptul că viața fictivă la care publicul ia parte, cu sufletul la gură, nu e nicidecum viața lui obișnuită. Dostoievski va pretinde altă educație a gustului decît maestrul lui, Eugène Sue : crimele și convertirile din *Frații Karamazov* nu anulează nici o clipă impresia de existență firească, deși o densifică pînă la halucinant. Romanul de mistere ascultă de o regulă diferită. El exilează banalul, cultivînd insolitul. În această privință excelează *Misterele Bucureștilor* al lui G. Baronzi, în trei volume, apărute între 1862 și 1864, pe care, împreună cu romanul lui Bujoreanu, voi în-

Scanned with OKEN Scanner

cerca să-mi bazez demonstrația. Ce nu găsim în aceste romane, abundente în scene tari, de groază ? Personajele sînt de o mare varietate (și ca proveniență socială) : călugărițe, boieri, țărani, mahalagii, țigani, funcționari, polițiști, hoți, femei pierdute, negustori, hangii ș.a.m.d. Deja *Hoții și Hagiul*, romanul lui Al. Pelimon din 1853 adună o lume foarte pestriță : subsolurile marelui oraș. Iată că la începuturile sale romanul nostru e citadin și bucureștean. Va deveni rural (creînd lui E. Lovinescu marea problemă) prin ardeleni, în special, după 1900. Bucureștiul lui Pelimon, Bujoreanu, Baronzi, Grandea e o ciudată metropolă abia ieșită din ruralitate. Caracteristică este întîlnirea aspectelor urbane cu cele sătești. Lumea lor o anunță pe a lui G. M. Zamfirescu sau Eugen Barbu. Tîlharii din romanul lui Pelimon sînt organizați pe bresle, ca mafioții americani, și au în frunte un Al Capone. La „taraba Mirei" din romanul lui Baronzi sau la cîrciuma lui Năstasă (un fel de Stere al lui Eugen Barbu) din *Vlăsia* lui Grandea se strîng tot soiul de inși dubioși. Alt mediu frecvent este acela al tinerilor craidoni, balzacieni și mateiucaragialești, pictați în special de Pantazi Ghica și Radu Ionescu. În sfîrșit, salonul burghez îl întîlnim la toți. Bujoreanu descrie un astfel de salon în capitolul *O adunare de mahala*, unde avem tabloul curioasei societăți strînse în casa Nodreanu spre a juca loton. Deși Nodreanu are moșie, ca și alții din vizitatorii săi, impresia este că ne aflăm în straturi joase ale societății. Autorul însuși ne atrage atenția că în casa Nodreanu vin de la un timp necunoscuți „subt diferite nume și titluri", în realitate îmbogățiți recenți ce se ascundeau sub nume de familii istorice : „Cu toate acestea se întîmpla mai totdeauna ca acele familii istorice să-și tragă origina după taraba unei măcelării sau după lavița unei cîrciumi, părăsind șorțurile acestor *onorabile comerțuri* (observați cum își menajează autorul cititorii recrutați tocmai din astfel de profesii — n.n.) ca să se introducă în societăți prin mijlocirea capitalului ce realizase în mai mulți ani". Numele semnifică aceeași joasă obîrșie : domnul Gogman, doamna Bîlcioaia, familia Brunescu, domnișoarele

Scanned with OKEN Scanner

Bărzoaie. Sînt cele din teatrul lui Alecsandri. E greu de spus în ce măsură Bujoreanu, autor și de comedie de moravuri, a intenționat să caricheze această lume în loc s-o zugrăvească obiectiv. Fapt e că romanului său nu-i sînt străine procedeele comediei satirice. Grotescul ar fi pretins rafinamentul unui Mateiu Caragiale ori Dinu Nicodim, din altă vîrstă a romanului nostru. La Bujoreanu e adesea vulgaritate pur și simplu. Domnul Gogman se adresează bătrînei doamne Bărzoaie în acest limbaj imposibil într-o societate, fie ea și de parveniți (cîtă vreme urmăreau tocmai să nu se demaște) : „Cucoană, te rog să-ți cauți de treaba dumitale, și fă bine de nu te amesteca în ce fac alții. Ori poate nu ești bine unde ai mîncat bucatele grase ?“ Iar „cucoana“ răspunde : „Aferim ! iaca vorbă !... Dar nu voi să mă supăr, fiindcă te cheamă domnu Gogman. Nu mi s-a întîmplat să auz în viață-mi un nume mai pocit ca al dumitale și care să se potrivească cu dumneata.“ Transportarea procedeelor comediei în roman este o dovadă de insuficiență a genului și totodată expresia unei anumite tendințe sociale.

De această tendință și-au dat seama aproape toți cercetătorii genului. Definiția lui G. Călinescu o implica. Dinu Pillat citează pe Maurice Talmeyr (*Le roman-feuilleton et l'esprit populaire*, 1903) care a studiat minuțios felul cum se răsfrîng în acest roman diferitele categorii sociale. Se poate constata din articolul lui Talmeyr în ce măsură romanul popular are o ideologie proprie, inspirată de aceea medie a claselor populare. De exemplu, clerul catolic (fiind vorba de Franța) apare de obicei în acest roman compus din intriganți și speculanți, reflex al pozitivismului și ateismului burghez. Dacă nobilii sînt infami, spoliatori și depravați (iarăși reflex al aversiunii populare față de o existență fastuoasă), militarii, întruchipînd patriotismul ori mica burghezie și proletarii, prin simpatie confraternă, furnizează eroi pozitivi. *Mutatis mutandis*, această ideologie se află și în romanul popular românesc. Bujoreanu bunăoară are despre magistrați o părere apropiată de a autorilor francezi studiați de Maurice Talmeyr. Un element oarecum particular e situația arivistului, care e mereu pre-

Scanned with OKEN Scanner

zent, sub diferite înfățișări, în romanul nostru de moravuri; critica parvenitismului și snobismului este evidentă la aproape toți scriitorii. Filimon, în definitiv, n-a făcut decît să sintetizeze tipul cel mai curent și să-i dea altă localizare istorică. Chiar și „eroul" romanului de pură senzație poate fi pus în legătură cu tipul arivistului, el fiind uneori o variantă eroică, idealizată, a acestuia. Problema e mutată din planul social în acela al romanescului, unde parvenitul suferă o metamorfoză neașteptată. Romanul de senzație e pînă la un punct varianta burgheză a romanului cavaleresc, în care luptătorul aprig pentru promovare socială, Păturică sau Manoil, este un fel de cavaler fără prihană al dreptății, ca acel Danibal de la Baronzi. Această relație indică atît obsesia unui tip caracteristic, cît și permanenta nevoie de idealitate a romanului popular. Toate misterele acestea sînt la un capăt tablouri de moravuri și satire, iar la celălalt, istorie senzațională și moralizatoare, în care cavalerul reapare sub o formă adaptată societății burgheze, ca salvator de profesie sau, ceva mai tîrziu, ca haiduc.

„Stilul este al persoanelor vorbitoare", pretinde Bujoreanu. Afirmația poate fi interpretată în două feluri. Mai întîi, ca o dovadă de prudență, cum am văzut, a romancierului temător de cenzură. Dar și ca o constatare a diferenței dintre limbajul naratorului și cel al eroilor. La Bolintineanu această diferență nu se făcea niciodată. Stilul lui Manoil din scrisori este și stilul celorlalte personaje. În *Elena,* autorul împrumută personajelor exprimarea lui cultă. Romanul senzațional, aducînd în scenă medii sociale și profesionale extrem de variate, trebuie să le dea putința exprimării pe limba lor. Aceasta reprezintă un cîștig notabil, în sensul firescului realist, cu toată stîngăcia ce o observăm în diversificarea limbii. Voi distinge două împrejurări și le voi ilustra. Întîia ne arată că diversificarea nu înseamnă încă renunțarea la discursul auctorial și înlocuirea lui cu limba vie a personajelor: autorul recurge la termeni caracteristici mediului din care-și scoate eroii, la argou, de exemplu, incluzîndu-i însă în limbajul său și explicîndu-i. Acest

Scanned with OKEN Scanner

aspect de studiu ilustrat e frapant în reproducerea de către G. Baronzi a unei conversații în argoul interlop al pușcăriașilor de la Curtea Arsă :

„— Vezi tu pe *gagica* (femeia) aia, zise el, care se joacă cu *cînepa bidiviului* (părul băiatului) ei ?

— Și dacă o văz ?

— Iacă ce *vrăjește* (spune) Coman : el zice că a văzut cu ochii lui *grubă* (bani) mare la dînsa, mă ! numai *zgripsori* (galbeni) pitiți într-o *purcică* (lăcriță) ce o *cărăuiește* (ascunde) de ochii noștri ; să ne facem *candrii* (beți) și s-adormim pînă i-o veni și ei *moșu Dumitru* (somnul) ș-apoi să-i potrivim o *păntorcă* (lacăt) la *pîțigoi* (gură)."

A doua împrejurare ne-o furnizează romanul lui Bujoreanu. Există cîteva (destule) momente în acest roman în care autorul pare a transcrie vorbirea personajelor, fără nici un amestec. Un astfel de caz l-am analizat mai devreme (cearta dintre domnul Gogman și bătrîna Bărzoaie), constatînd că limba e cu totul nefirească, prin caricare, și că, altfel spus, procedeul de comedie satirică e transportat grosolan în romanul de pretenție realistă. Mai pe larg, în scena de mai jos, ce se petrece la un tribunal, vom putea observa că transcrierea vorbirii e numai aparentă, autorul urmărind nu atît să prezinte, prin limbajul specific, personaje credibile, cît să le batjocorească modul de a vorbi. Batjocura e implicită, însă tendința caricaturală se simte. Romanul, în prima lui vîrstă, rămîne, oricîte eforturi spre obiectivare și impersonalizare ar face unii autori, fundamental o formă de manipulare, a psihologiei (lucru vizibil în romanul sentimental) ca și a vorbirii (lucru observabil mai bine în romanul senzațional). Iată scena, în care știm că judecătorii au fost cumpărați (adică manipulați) ei înșiși :

„Judecătorul luă notiță de acest răspuns și făcu observația următoare privind pe Brînduș :

— Această pricină era de natură a se judeca de consistorie ; cum de v-ați adresat tribunalului pe cît timp el nu este competent ?

Scanned with OKEN Scanner

— Nu știu ce voiți să mă întrebați, domnule judecător, zise simplu Brînduș. Vorbiți cam pe sfrantozie și răposatul tată-meu nu m-a ținut la școală mai multă vreme ca să mă procopsească și pe mine cu limba asta nouă.

— Te întreb, reluă judecătorul, de ce nu te-ai plîns la consistorie, căci acolo se judecă pricinile de căsătorie ca a dumitale.

— Acum înțeleg ce voiți să ziceți, răspunse îndată Brînduș. Nu mai rămîne îndoială că vă înțeleg.

— Răspunde-mi odată, reluă judecătorul supărat.

— Iac-acu și vă rog să nu vă supărați, domnule judecător. Să vedeți cum curge întîmplarea : eu, îndată ce am sosit în București și mi-am găsit muierea măritată cu acest drăngălău...

— Domnule, mărginește-ți cuvintele, întrerupse domnul Repezeanu. Drăngălău ești tu, m-ai înțeles ?

— Ba tu ești, strigă Brînduș. Spune, domnule judecător, cine este drăngălău, eu ori Repezeanu ăsta, care mi-a răpit nevasta și care a avut îndrăzneala ca să facă și un copil cu dînsa ?

Toți asistenții încep a rîde și judecătorul asemenea.

— Domnilor, strigă judecătorul cînd reuși a-și liniști rîsul, aflați că într-un tribunal nimeni nu are voie a rîde, nici a insulta, căci altfel voi fi silit să arestez pe turburători conform legilor. M-ai înțeles, domnule Brînduș, și dumneata, domnule Repezene ?

— Am înțeles, domnule judecător, răspunseră într-o voce Brînduș și Repezeanu."

Pe latură tehnică, scrierile de acest fel reprezintă triumful deplin al romanescului : fermecător și naiv. O structură se poate desprinde, în ciuda contradicțiilor și stîngăciilor : sau măcar cele cîteva *locuri comune* în materie de intrigă și de psihologie. Intriga generală intră în formula crimă și pedeapsă ; are deci două pante, una ascendentă, alta coborîtoare : mașinațiunea infernală (prin care învinge provizoriu Răul) și revelarea adevărului (prin care Binele e repus în drepturi). Ambele implică, în planul subiectului, anumite elemente stereo-

Inv. 194736

Scanned with OKEN Scanner

tipe : persecuții și răzbunări ; răpiri, sechestrări și evadări ; lovituri de teatru. Și încă : violențe (otrăviri, înjunghieri, bătăi etc.) și abilități (travestiri, mituiri, tragerea cu urechea) : cu alte cuvinte un plan fățiș al acțiunii și unul secret, din întîlnirea cărora rezultă factorul de surpriză care este totdeauna esențial. În această structură se cuprind toate romanele de mistere ale epocii care sînt niște variații pe temă. Există apoi în funcție de intrigă o tipologie la fel de stereotipă : „eroul" protector și salvator ; victima inocentă ; persecutorul și instrumentele lui. Psihologia fiind de obicei antitetică, mai important este să observăm că ea nu e niciodată direct investigată, ci numai „semnalată" prin procedee specifice : sub acest raport, romanul senzațional se opune romanului de analiză. Aceste procedee sînt un fel de stereotipii (de privire, de mimică, de gest) care au aproape funcția unor semnale. Sînt, spre a-și atinge scopul, imediat expresive : un fel de simboluri în care sensul s-a solidificat asemeni fizionomiei într-o mască. Am putea spune chiar că personajele poartă măști, variabile, însă limitate ca număr : una demoniacă, alta angelică ; una candidă, alta perfidă ; una pînditoare, alta stupefiată. Psihologia e în felul acesta exhibată și deopotrivă codificată. Plăcerea cititorului nu vine din adevăr ori, măcar, din verosimil, ci din jocul ca atare al măștilor, care-i atrag luarea-aminte prin expresivitatea lor tangibilă, aș zice, materială, și-l silesc la o decodare extrem de simplă (dat fiind numărul redus de „figuri" manevrate), care nu e menită să-i creeze perplexități, ci să-i confirme o așteptare ; bucuria e în fond a recunoașterii. În filmele proaste, fondul muzical subliniază (dublează) anumite scene : de la primele note, știm că urmează o catastrofă sau, din contra, o înseninare a acțiunii. Tot așa, un gest ori o mimică a personajului din romanul de mistere avertizează pe cititor : îi întărește impresia. Procedeul e, desigur, un uriaș pleonasm.

Oboseala cititorului de acest schematism de intrigă și de psihologie atrage, spre sfîrșitul secolului XIX, o variantă autohtonă a romanului senzațional : romanul

Scanned with OKEN Scanner

haiducesc. G. Călinescu l-a raportat la scrierile picarești. Într-adevăr, haiducul este un picaró, dar raportul e insuficient de edificator. Romanul haiducesc apare la noi o dată cu tendința țărănească și națională. Dacă romanul de senzație de după 1860 era esențial burghez, orășenesc și reformist, romanul haiducesc e țărănesc, rural și anarhist. Acțiunea se mută din metropolă, din suburbia marelui oraș, din mediile proletariene și micburgheze, în codru, la sate, pe moșii și pe la hanuri. Haiducul ia locul eroului salvator : Tunsu ori Jianu pe al lui Danibal ori Alexandru Dăngescu. (În aceeași epocă (1868) s-a ocupat de haiducie (brigandage) — ca fenomen social — într-o carte foarte serioasă, Pompiliu Eliade : *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, făcînd și un frumos portret-robot al haiducului.) Schema epică este în mare aceasta : nedreptățirea eroului, care ia calea codrului și se face haiduc, răzbunîndu-se pe bogați și împărțind averi la săraci ; în final e uneori ucis, alteori iertat de domnitor. Mijloacele de subiect nu diferă esențial de ale romanului senzațional, nici tipologia : haiducul fiind eroul salvator, victima e de obicei o femeie ori un țăran batjocorit de boierul-persecutor ajutat de arnăuți. Diferă tendința ideologică. Eroul romanului de senzație apăra de obicei o idee generală de dreptate ; haiducul e mai direct implicat social : lovește în bogați și ajută pe săraci. Opoziția etică bun/rău se complică aici cu una de clasă : țăran/boier. Dacă romanul senzațional părea adesea tradus, prin localizare sumară și nume ușor adaptate (la Bujoreanu, de exemplu, căci la Baronzi numele sînt de rezonanță franc străină : Oros, Silvani, Amlet, Telma, Danibal, Orosin), romanul haiducesc e mai colorat istoric, recurge adesea la documentare. N. D. Popescu, principalul lui promotor, era un om onest și informat. Viziunea e naționalistă adesea, exaltînd nu pur și simplu pe omul simplu, ci pe țăranul cu obîrșie veche, cu obiceiuri neschimbate de secole.

E instructiv să spun în încheiere ce ecou au avut aceste romane — senzaționale ori haiducești — deși nici

Scanned with OKEN Scanner

unul nu se ridică peste o valoare mijlocie. G. Călinescu n-a luat în considerare vreunul, convins fiind de dezinteresul scriitorului român pentru aventuros, senzațional și fantastic. Dinu Pillat e de aceeași părere, citînd în sprijin un articol al lui Al. Philippide despre *Romanul de aventuri și societatea românească* unde se spune că în lipsa „marelui oraș", labirintic, surprinzător, aventurii i se răpește la noi locul privilegiat de desfășurare ; ea devine interioară ; mai mult, crede autorul, o „inaptitudine a firii naționale pentru asemenea producții" le va ocoli, chiar și cînd, de exemplu, Bucureștiul va deveni un oraș cosmopolit ca Parisul lui Dumas și Sue. Totuși, o sumară privire istorică ne-ar arăta că numărul romancierilor atrași de formula senzațională (cu toate variantele ei : aventură, fantastic, teroare, polițism) e relativ mare : L. Rebreanu *(Adam și Eva)*, Cezar Petrescu *(Baletul mecanic* și altele), I. Minulescu, Ionel Teodoreanu, *(La porțile nopții)*, Gib Mihăescu, Felix Aderca, V. Eftimiu, M. Eliade, Oscar Lemnaru, Al. Philippide, Mateiu Caragiale, Theodor Constantin, M. H. Simionescu, L. Fulga, Leonida Plămădeală, Mircea Ciobanu și alții. La rîndul lui, romanul haiducesc a pătruns în sămănătorism influențînd pe Sadoveanu și pe ceilalți. El corespunde mai bine gusturilor epocii din jurul lui 1900, căci mulțumește și ideologia, și nevoia de intrigă bogată. Romanul mai vechi de mistere e gustat pînă azi, rafinat în formula așa-numitului roman romanesc. Nu trebuie să neglijăm rolul lui în construcția romanului modern, pe mai multe planuri, cu sute de personaje și fire complicate. Din Bujoreanu, Baronzi și Grandea, romancierii secolului XX puteau învăța o întreagă tehnică. Dar, desigur, un rol îl joacă și latura de inventivitate, insolit, grotesc, șocant. Rafinat, gustul cititorului modern nu respinge niciodată senzaționalul, nici chiar pe cel foarte ieftin. Scriitorii adevărați reiau parodic genul, delectîndu-se să-i pună în relief farmecul naiv. G. Călinescu va utiliza multe elemente de roman senzațional în *Bietul Ioanide* (scena din cimitir) și *Scrinul negru* (refugierea lui Remus Gavrilcea în munți ; exercițiile de tir ale

Scanned with OKEN Scanner

ofițerilor naziști care comandă lagărul; deportarea evreilor). Gratuitatea și artificiul se accentuează pînă la absurd. Citind în acest spirit pe un Baronzi, nu numai că stîngăciile, neverosimilul, scenele picante ori tari nu ne supără, dar tocmai ele sporesc valoarea exemplului. Mașinăria de produs mistere, mecanica tehnicitate, învîrtindu-se în gol, din grozăvie în grozăvie, scenele de amor, crimele incredibile, în loc să înfioare, înduioșează. Cititorul cu oarecare instrucție se întoarce la romanul de senzație ca la copilăria genului favorit, preferîndu-l uneori romanelor serioase ale epocii, azi depășite și plicticoase.

ROATA NOROCULUI

Într-un fragment din a doua parte, proiectată și nerealizată, a memorialului său de călătorie, Nicolae Filimon își mărturisește predilecția pentru observarea „feţelor umane“ :

„Obiceiul meu cînd călătoresc este a mă ocupa mai totdeauna de persoane decît de lucruri. În deligență esaminez mai mult pe companionii mei de călătorie, decît frumoasele peisage ale localităţilor prin care trec. Ajungînd la ospelerie, în loc să mă ocup de camera mea, din contra, toată atenţiunea o pui asupra ospelierului, a camarierilor și femeilor de serviciu. La masă prefer mai mult pe conmeseni decît bucatele și vinul. Privirea unei feţe umane e mult mai interesantă pentru mine decît grămezile de pietre ce le numim orașe sau cetăţi, decît acele înălţimi de pămînt sau de calcariu ce le numim munţi, sau acele desimi de copaci ce le numim foreste.“

Singurul lucru, în această timpurie (1861) profesie de credinţă realistă, verificabil pînă la capăt de *Escursiunile în Germania meridională*, este lipsa simţului naturii. Cel puţin în această privinţă, Filimon nu se înșela. Memoriile lui („artistice, istorice și critice“) ocolesc sistematic natura ce nu poartă în sine amintirea unui eveniment semnificativ. Natura e istorizată, în sensul romantic, populată adică de monumente și personalităţi ale

Scanned with OKEN Scanner

trecutului. Ochiul vede rareori ceea ce memoria actualizează la tot pasul. *Escursiunile* seamănă pe alocuri cu un diletant *Baedecker*, hrănit de curiozitatea autodidactului. Fără educaţia artistică a lui Odobescu, Filimon n-are nici vioiciunea de impresie a lui Alecsandri sau senzualitatea lui Bolintineanu din *Pe Dunăre şi în Bulgaria*. Dar observarea „feţelor umane", cu care se laudă ? Specialitatea lui N. Filimon rămîn acele mici istorioare, de care jurnalul e presărat, întîmplări de călător, dar nici în ele nu e de remarcat o intuiţie propriu vorbind realistă a omului. Natura morală este, ca şi peisajul, generală, deformată de reflecţii puţin originale asupra fizionomiei etnice („Ca să ajungem la ţinta noastră, adică la definiţia defectelor morale ale naţiei în chestiune, cată să observăm mai întîi fizicul ei, căci toate calităţile şi defectele morale îşi au sorgintea lor din calităţile şi defectele fizice"). Mai aproape de omul moral abstract al secolului XVIII decît de acela realistic observat, la care se referă pasajul citat iniţial, astfel de definiţii conduc la o psihologie cu totul generală. Şi pe care, fapt esenţial, nu experienţa practică o alimentează ; din contra, această psihologie este aceea care orientează interesul călătorului spre cîteva tipuri posibile. Criteriul e mai puţin al verosimilităţii decît al conformităţii faţă de un model : şi, dacă slujeşte viitorului scriitor, este în măsura în care el găseşte în realitate o materie gata prelucrată şi, pînă la un punct „literaturizată". Între imaginaţie şi natură — fizică sau morală — intervine literatura ca un rezervor de situaţii şi personaje. Impresiile călătorului sînt deviate, ca acul busolei, de zăcămintele romantice : atît selecţia evenimentelor, cît şi tipologia aparţin, în această primă carte a lui Filimon, romantismului. S-ar putea spune că el nu vede ceea ce zugrăveşte, n-are reacţii spontane, ci zugrăveşte tocmai acea realitate pe care cultura l-a învăţat s-o vadă. Lucru, dealtfel, perfect valabil pentru orice artist : realitatea însăşi este clasică pentru clasic, realistă pentru realist şi romantică pentru romantic. Realistul nu coboară în stradă pentru că strada i s-ar părea mai „reală" decît un castel cocoţat în vîrful unui munte, ci pentru

Scanned with OKEN Scanner

că strada ocupă, în modelul imaginației lui, locul pe care, în universul romantic, îl ocupă castelul solitar. Ochii tînărului Filimon sînt, la început, deschiși către temele și personajele romantismului. *Escursiunile* sînt mai degrabă o „încercare" a scriitorului decît una a călătorului. Se constituie din tatonările celui dintîi, care își face așa zicînd mîna ; și totdeauna un scriitor își face mîna pe un model literar : experiența lui fundamentală este de natură estetică. Ceea ce Germania și apoi Italia îi revelau călătorului Nicolae Filimon este amintirea romantismului : sensibilitatea, motivele și procedeele lui.

Vizitează de exemplu cîmpul bătăliei de la Wagram : și, în loc să-l descrie, preferă să relateze povestea tinerei unguroaice care a impresionat pe Napoleon prin vitejia ei. La Viena, fantezia îi e pusă în mișcare de legenda lui Vlad Nicoară și a convorbirii cu regele Sobiețcki. Într-o mănăstire florentină, ascultă istorisirea unui călugăr care a cunoscut pe Mateo Cipriani, iar la Schönbrunn descoperă un manuscris conținînd relatarea vieții lui Friedrich Staaps. Toate acestea seamănă, desigur, cu găsirea unui manuscris într-o sticlă : dar nu adevărul lor (căci sînt inventate sau apocrife) contează, ci pretextul pe care-l oferă. De cîte ori se aplică să descrie un muzeu, o expoziție de pictură, un oraș, o biserică, un loc oarecare, călătorul recurge la imagini stereotipe de ghid turistic. Ce deosebire între el și Odobescu ! Însă, contrar propriilor declarații, nu pierde multă vreme cu realitatea : sticlele pe care valurile întîmplării i le scot în cale conțin, din fericire, naive și admirabile povestiri din biblioteca romantismului.

Iată-le pe acelea despre Staaps și Cipriani, întîile nuvele ale viitorului romancier. Psihologia personajelor seamănă în chip izbitor. Ele țin de tipul „carbonaro". Din orgoliu plebeu și din patrotism, urăsc pe tirani. Teroriști inocenți, preferă sclaviei moartea. Sînt entuziaști, fanatici și cu vădite înclinații sinucigașe. Staaps se repede asupra gărzilor napoleoniene strigînd că vrea să ucidă pe înrobitorul Germaniei. Nici un calcul nu intră în vederile lui. Cipriani e atît de, cum să zic, copil, încît, în loc să omoare pe delatorul iezuit pe care-l vînau toți

Scanned with OKEN Scanner

patrioții, îl omoară pe gonfalonierul cetății. Nu e, pentru această confuzie, judecat rău de tovarășii săi. Eroismul contează ca act în sine și eroul e neapărat un bine intenționat, care-și declară pe față mobilurile. I se opune „iezuitul" (la propriu, iezuitismul e demascat într-un capitol din *Mateo Cipriani),* omul combinațiilor și al mașinațiunilor tenebroase. Și Staaps și Cipriani și-ar putea salva viața (căci tiranul se poartă, la rîndul său, cavalerește, prețuind curajul), dar preferă să meargă cu fruntea sus înaintea plutonului de execuție și să rostească superbe tirade. La mijlocul secolului trecut, astfel de tragedii optimiste (și cam sforăitoare) aveau o tradiție bogată. Poemele lui Byron sau *Cronicile italiene* ale lui Stendhal exaltau același sentimentalism plebeu, nutrit de disprețul tiraniei. Cînd scrie Filimon, ele încep să fie simțite artificiale însă : principalul defect constă în faptul că apar într-o epocă în care tipurile caracteristice erau altele. Mitologia glorioasă a romantismului se stingea în dezamăgirea generală în care sfîrșeau revoluțiile secolului. Iuri Tînianov are o pagină sugestivă în *Moartea ambasadorului* despre prăpastia care separă, în Rusia, pe oamenii deceniului trei (decembriștii) de oamenii deceniului patru : „Mai tîrziu — scrie el — prin mulțimile celor din deceniul al patrulea, ei, oamenii deceniului al treilea, izbuteau totuși să se recunoască ; avea un fel de semn masonic, o anume privire, dar mai ales un surîs pe care alții nu-l pricepeau. Era aproape un surîs de copil. De primprejur le ajungeau la urechi un alt soi de vorbe ; se străduiau din răsputeri să le înțeleagă, de pildă cuvîntul *Kammerjunker* sau cuvîntul *arendă,* dar la rîndul lor nu izbuteau să le priceapă. Uneori plăteau cu viața o asemenea necunoaștere a vocabularului folosit de copiii și de frații lor mai mici. E ușor să mori pentru *fetișcane* sau pentru *societatea secretă,* dar, să-ți pierzi viața pentru un *Kammerjunker* e, desigur, cu mult mai greu." Același sentiment îl încercau probabil, după 1848, și alții. Resuscitarea eroilor într-o epocă de iezuitism nu e totuși fără sens : literatura nu era chemată să respecte adevărul și uneori își inventa eroii, cu nimbul lor fals, în scopul de a preda lecții romanțate de istorie. Ceea ce conta era

Scanned with OKEN Scanner

exemplaritatea, nu realitatea, și, ca să învie pe toți acei eroi minunați care se numeau Brutus, Wilhelm Tell sau cine știe cum altfel, după fantezia scriitorilor, nici nu era nevoie ca istoria să fie respectată : biografia apocrifă avea chiar mai multă culoare. Vorba lui Filimon însuși : „Adevărul poate să fie altfel, dar nu ne privește. Noi facem romanț, iar nu istorie".

Oricum ar fi, istoria dă buzna peste romanțuri. Cam o dată cu nuvelele romantice din *Escursiuni,* Filimon scrie prima lui fiziologie : a slujnicarului. „Slujnicăria — spune el — este o societate secretă ca a francmasonilor, carbonarilor și sansimonienilor." Slujnicarul păstrează vestmintele și limbajul cărbunarului, dar a pierdut sentimentele înalte și patriotismul. Fanaticul s-a prefăcut în cinic, Staaps sau Cipriani în Mitică Rîmătorian, precursor și al lui Rică Venturiano și al lui Coriolan Drăgănescu. E arivist, josnic, fără principii. Dar ca să poată înfățișa această nouă mentalitate, trebuie ca nuvela romantică și tragică să-și schimbe factura. *Nenorocirile unui slujnicar sau gentilomii de mahala* este o „fiziologie", specie curioasă de studiu al moravurilor, rece ca o operație chirurgicală. Să nu ne grăbim s-o numim realistă : căci e aproape clasică. Adevărul moral e oarecum anterior poziției sociale a personajelor, care se nasc slujnicari, cum Staaps și Cipriani se născuseră eroi. Pe de altă parte, arivismul lor e la fel de precar descris în termenii unei sociologii, ca și, înainte, eroismul cărbunarilor. Ridicolul s-a substituit pateticului, însă îi păstrează caracterul de „idealitate", așa cum slujnicarul păstrează „mantaua tăiată după moda carbonarilor". Acesta e un element esențial : idealismul moral al reprezentării. Satira, foarte crudă, nu e scutită de nostalgie. Realistul rămîne un moralist clasic și scrie nu numai din dorința de a zugrăvi moravurile, ci și din aceea de a le îndrepta. Ca și eroul, slujnicarul este exemplar : fiziologia satirică, întocmai ca și nuvela tragică, predă o lecție de istorie. Și cum acest lucru pare de nerealizat deocamdată prin descrierea lumii așa cum este, în mizeriile ei imanente, scriitorul își oferă subterfugiul unei transcendențe de natură morală. Lumea lui Filimon în *Nenorocirile unui*

Scanned with OKEN Scanner

slujnicar are — și va continua să aibă în *Ciocoii vechi și noi* — o structură dublă, sugerată pînă la un punct de simetriile tipologice din roman : real-ideal sau adevăr-moral. O moralitate abstractă veghează la căpătîiul realității concrete. Răul își are simetricul : binele. Personajele se grupează pe cupluri : Păturică — vătaful Gheorghe sau Chera Duduca — Maria. Crima e urmată de pedeapsă. Aici e în fond toată ambiguitatea acestui realism plin de reminiscențele clasice și romantice : necesitatea pare a aparține legii morale, care plutește undeva deasupra indivizilor reali și a societăților istorice, în vreme ce toate actele lor, minciuna, violența, ticăloșia, par accidentale și provizorii ; căci, în final, armonia lumii e totdeauna restabilită în drepturi printr-o misterioasă și salutară intervenție. Pe lîngă lecția de istorie, această proză predă și o lecție de morală.

Ciocoii vechi și noi nu numai deschide o epocă în romanul nostru, dar și închide una. El vine la capătul unui șir de merituoase eforturi din care a învățat atît cît era necesar ca să poată face un mic pas — dar ce important ! — mai departe. E o sinteză : a problemelor, tipurilor și mijloacelor. Un roman popular și senzațional ca factură, istoric și de moravuri ca temă, cum nu sînt puține după 1860, dar care are norocul primului personaj excepțional din istoria genului la noi : Dinu Păturică. G. Călinescu l-a caracterizat superb : „Dinu Păturică e un Julien Sorel valah... Oricît de enormă ar fi comparația, Păturică nu e un simplu și vulgar vînător de avere, ci un însetat de toate senzațiile vieții..." Există, în adevăr, la eroul lui Filimon o poftă de a trăi, o capacitate de adaptare și un spirit inventiv care fac din el simbolul unei întregi clase în ascensiune și totodată un individ în sine memorabil. E ticălos, dar ticăloșia lui închide în ea o lume. Filimon a vrut să scrie o fiziologie la sfîrșitul căreia să putem exclama : „iată tipul ciocoiului... !" Cu alte cuvinte, un soi de manual al perfectului arivist, reprezentînd în acest domeniu ceea ce *Principele* lui Machiavelli sau *Curteanul* lui Castiglione au reprezentat

Scanned with OKEN Scanner

în ale lor. Dinu Păturică e un monstru, însă unul exemplar, credibil și excesiv, realist și simbolic. *Ciocoii* e, înainte de orice, un roman paradigmatic, o ilustrare.

Imagine a unui tip, dar și a unei lumi, documentar liber romanțat al vechiului regim feudal și fanariot, încheiat după 1821 cu primele domnii pământene. Ceea ce se ține cel mai bine minte, în afara eroului principal, sînt tablourile și scenele de epocă, instructive ca niște gravuri, în care vedem, cu mare claritate, moravurile sociale, instituțiile, locurile publice, casele, străzile, echipajele, costumele, bucatele și vinurile de pe masă, cosmeticalele, teatrul, muzica și limba. După indicațiile autorului, un arhitect ar putea reconstrui epoca, așa cum s-a întîmplat cu picturile unui Caravaggio. Iată un exemplu din atîtea :

„Pe spațiul de pămînt ce se coprinde astăzi între casele lui Resch giuvaergiul și vechea sală a lui Momolu, era clădită pe vremea lui Caragea noua reședință domnească, ce înlocuise pe cea veche din Dealul Spirei, arsă la 1813.

Poziţiunea topografică a acestui palat era astfel : pe locul unde se află astăzi casele lui Bassel era clădit palatul domnesc, compus dintr-un șir de case cu două rînduri, ce începeau din ulița Mogoșoaiei și se terminau dinaintea caselor generalului Herăscu, pe ulița numită a Școalei.

Arhitectura acestui palat era vagă și nedeterminată ; era o zidire sau o grămădire de material în care se vedeau mai multe ordine de arhitectură, imitate în ce au ele mai grosolan și mai neregulat. Fațada ce privea către Podul Mogoșoaiei avea un balcon în formă de chioșc turcesc, mobilat cu divanuri și laviţe tapeţate cu catifea roșie, în care venea adesea principele de-și lua cafeaua și ciubucul privind pe trecători.

Pe partea despre Momolu era un șir de odăi în formă de chilii călugărești, în care ședeau idicliii, neferii și iciolanii domnești. Fundul curții, sau partea despre Herăscu, era consacrat grajdurilor unde se țineau armăsarii de Missir și Arabia, cu care se servea domnitorul la solemnități și în preîmblările sale, iar în fața Podului

Mogoșoaiei, pe o lungime aproape de una sută stînjeni, era un zid simplu, care închidea în întregul său marele pătrat ce compunea reședința, și o poartă numită Pașa Capusi, ce servea de intrarea principală."

Ca mai tîrziu Camil Petrescu, în *Un om între oameni*, Filimon nu-și ascunde, ci își exhibă documentația. Sînt capitole întregi cu valoare arheologică și istorică. În note de subsol, ni se explică termenii ieșiți din uz sau funcționarea instituțiilor de odinioară. Sînt copiate acte și inventare. Ficțiunea e situată în mijlocul unei istorii reale. *Ciocoii* e, din acest punct de vedere, nu numai întîiul nostru roman memorabil, dar și întîiul roman istoric adevărat.

Aici se ridică o problemă : cadrul minuțios zugrăvit ca decor al ascensiunii și căderii unor ciocoi ne face impresia unui decor pentru spectacol pe care, colorîndu-l pitoresc, nu reușește să-l explice. Nu numai că rădăcinile ambiției, luptei și eșecului lui Dinu Păturică se află în afara acestui cadru : dar, chiar cînd apelează la factorii sociali și istorici, de el însuși puși în scenă cu multă grijă, ca la niște posibile raționamente ale destinului personajului său principal, scriitorul nu izbutește să ne furnizeze decît false motivații. „Realismul" *Ciocoilor vechi și noi* stă pe acest paradox.

Să pornim de la o scenă de obicei trecută cu vederea : în pragul atingerii scopurilor, Dinu Păturică scrie tatălui său aceste cuvinte : „Am oprit roata norocului ; n-am să mă mai tem de nimic". E o metaforă potrivită pentru ce se întîmplă în roman : în adevăr, roata norocului se învîrtește un timp în profitul ambițiosului tînăr ; apoi, deodată, parcă stă pe loc și se urnește în sens contrar. O vreme, toate îi ies lui Păturică de minune : cucerește bunăvoința lui Tuzluc și inima Cherei Duduca ; moșiile postelnicului trec, una cîte una, în mîinile lui ; proiectele cele mai ambițioase i se realizează fără greș. Ca să explicăm această ascensiune vertiginoasă, nu ne rămîne decît să invocăm noțiunea de șansă. După cum numai o nesansă la fel de mare poate să explice căderea nu mai puțin vertiginoasă a personajului. De data aceasta, nimic nu-i mai reușește lui Păturică : prietenii îl părăsesc,

țăranii se răscoală, domnitorul care-l proteja se schimbă. Fatalitatea cea mai implacabilă acționează din umbră. Norocul și nenorocul se amestecă și în destinul Cherei Duduca ori al lui Andronache Tuzluc. Sărăcit peste noapte, atotputernicul de pînă mai ieri postelnic se plînge marelui spătar de „nenorocirea" care l-a lovit. Răspunsul spătarului e semnificativ : „Nenorocire ! Și chiar la d-ta care ești cel mai mare prieten al norocului ! Asta nu e de crezut !" Firește : oricîte elemente ar fi adunat autorul ca să justifice evoluția personajelor sale, evoluția aceasta este atît de desăvîrșit simetrică încît pare de necrezut, fără intervenția unei mîini din afară. O divinitate favorabilă întoarce, ca pe un ceasornic, roata norocului lui Dinu Păturică ; pînă în clipa în care personajul însuși crede a fi el acela care-și stăpînește soarta ; și atunci aceeași mînă nevăzută împinge ușor roata înspre cealaltă parte. Pămîntul îi fuge de sub picioare lui Păturică : se cască și îl înghite. Azvîrlindu-și personajul în ocnă, Filimon a sugerat un sens metaforic conflictului, fără măcar s-o știe : la început, ticăloșia ciocoiului se răsfăța nesupărată pretutindeni ; la sfîrșit, nu mai există nici un colțișor de pămînt care s-o îngăduie, așa încît nu-i mai rămîne autorului decît să-și scufunde personajul în infernul de dedesubt. Aici nu încap tranziții. Roata norocului iubește extremele. Dintr-un *alazon,* personajul devine un *pharmakos.*

Romancierul nu ascunde faptul că destinul personajului său este, într-un fel, dinainte stabilit. Romanul e în fond mai curînd o parabolă a arivismului decît o descriere realistă a lui. Iar socialul nu e, pentru Filimon, mai puțin misterios decît pentru Baronzi. De aici fatalismul, invocat conștient de scriitor, care se întîmplă să-i sufle la ureche îngîmfatului său erou (și, implicit, și cititorului) cîte un avertisment. Însă poate fi Păturică determinat să asculte ? (Tot hazul avertismentelor este că se deplasează cu o viteză inferioară aceleia a evenimentelor anunțate și ajung la destinație în urma lor.) Naivul Tuzluc, convins că Păturică îl slujește cu credință, chiar în clipa în care acesta îi vinde pielea, îi face această suspectă urare : „Bravo, Dinule, aferim copilul meu ! Cum

Scanned with OKEN Scanner

îngrijești tu de averea mea, așa să îngrijească Dumnezeu de tine." Filimon adaugă : „Aceste binecuvîntări de al căror înțeles echivoc *un om cu frica lui Dumnezeu* s-ar fi înspăimîntat, nu făcură nici o impresie în inima ciocoiului". Păturică nu este un om cu frica lui Dumnezeu : și tocmai asta îl va pierde. Am văzut că pretinde a nu se teme de „nimic", căci a oprit roata norocului. Dacă ar spune : de „nimeni", n-ar greși așa de mult. Pericolul nu-i vine, în adevăr, de la nici una din victimile urîtei lui ambiții. Îi vine însă de la Dumnezeu care nu iubește (în concepția lui Filimon) pe cei care nu-i știu de frică. Să recitim blestemul tatălui, în care toate elementele acestei ordini transcendente, menite a restabili armonia universului, sînt invocate, ca și ritmica perfect simetrică a destinului lui Păturică : „Dumnezeu, care cunoaște și vede toate, să nu-ți ajute, fiu blestemat ce ești ! El, care te-a înălțat atît de mult, te va pogorî mai jos decît unde te aflai". Putem oare trece peste *sensul propriu* al acestor cuvinte ? Și încă : „Cum mă gonești tu pe mine, să te gonească îngerul domnului toată viața". Este exact ce se va întîmpla.

Îngerul domnului e o metaforă pentru legea morală. Ideea mistic-fatalistă despre societate a lui Filimon este prin urmare aceasta : o roată nevăzută mișcă norocul și nenorocul omului ; ea este cauza ridicării și căderii lui. Mecanismul social real este înlocuit printr-unul divin : o divinitate de natură morală ce presupune o ordine de lucruri incontrolabilă (de către om) și tinde a menține binele și răul în echilibru. În sfîrșit, ca să-și realizeze scopul, închipuie o structură simetrică a lumii. Am fi tentați o clipă să credem că această dublă față a lumii se leagă de o reprezentare a forțelor sociale aflate în conflict. Există două capitole în roman care descriu societatea „etajat" sau în „oglindă", ca și cum ar voi să indice în imitație un factor de stimulare al schimbării. Unul este capitolul petrecerii, în care slugile își imită stăpînii : „Să părăsim *partea de sus* a caselor postelnicului, căci nu mai are nici un interes pentru lectorii noștri, și să coborîm în *partea de jos*, sau mai bine în beciuri,

Scanned with OKEN Scanner

ca să vedem ce face Dinu Păturică. Acest ambițios ciocoi, nevoind a se lăsa nicidecum mai jos decît stăpînul său, pregătise și el o cină, la care invitase pe cîțiva din ei mai aproape amici ai săi." Al doilea este capitolul în care, stăpînii fiind în sala teatrului, slugile stau într-o cameră alăturată, așteptînd, dar în poziții care reflectă fidel ierarhia celorlalți : „Ficiorii de pe la boierii cei mari, plecînd de la această regulă de distincțiune, ocupau în paturi locurile cele mai bune, iar ceilalți ședeau unul lîngă altul, înghesuiți ca sardelele în butoaie". Însă la o privire mai atentă descoperim că mecanismul schimbării nu e imanent, ci transcendent, în *Ciocoii*. De pildă, sfîrșitul firesc al arivistului ar fi putut eventual să fie ruina : prin ambiția altui arivist sosit din urmă, ca acel messer Ottaviano la sfîrșitul *Principelui*. Un alt Dinu Păturică luînd locul lui Dinu Păturică. Etajele inferioare ale societății tind totdeauna să înlăture pe cele superioare. Păturică a înlăturat pe Tuzluc, alt ciocoi va înlătura pe Păturică. Repetarea de către slugi a ordinii stăpînilor nu e simplă maimuțăreală, ci mijloc de cunoaștere mai bună. Însă Filimon gîndește în termeni morali, nu sociali. El pune în funcție mecanismul schimbării, care e însă un *deus ex machina*. Are pregătită și o echipă de schimb pentru Păturică, Duduca, Tuzluc, Caragea : pe vătaful Gheorghe, Maria, banul C. și domnitorul Ghica. Diavolii sînt așadar alungați de îngeri. Chera Duduca azvîrlită de gelozia turcului în mare, Chir Costea Chiorul țintuit la stîlpul infamiei, cortegiile funerare ale lui Păturică și Tuzluc petrecîndu-se cu acela triumfal, de nuntă, al fostului vătaf Gheorghe, acum spătar, și căsătorit cu Maria — ce incredibile coincidențe ! Nici dumnezeu n-ar fi potrivit mai bine lucrurile. Să tragem o linie și să facem adunarea. Răii cu răii și bunii cu bunii, desigur : dar cum să nu te întrebi cui rămîne de fapt mica și penibila împărăție pămîntească din *Ciocoii* ? Căci o lume coruptă și vicioasă, ca aceea al cărei implacabil cronicar este Filimon, nu poate aparține acestor fantome ale virtuții care o iau la sfîrșit în stăpînire. Nu, ea aparține celorlalți, geniilor răului în carne și oase, pe care

Scanned with OKEN Scanner

îi merită și care la rîndul lor o merită, căci este alcătuită după chipul și asemănarea lor. Nu este ea în definitiv o lume pentru Dinu Păturică ?

„Romanțul" propriu-zis e curat senzațional, nu mult mai bun decît ale lui Bujoreanu sau Baronzi, și în orice caz cu o acțiune mai puțin complicată. Aceeași facilitate a intrigii și a psihologiei : este destulă naivitate în această latură, cîteodată cu tot dinadinsul infernală, a romanelor de mistere. Însă e momentul să precizăm un lucru : romanele de acest fel nu-și propun să facă analiză psihologică. Am putea numi modalitatea la care recurg (și de care mă voi ocupa în continuare) *analiză fiziono-mică*. Este marea lor descoperire. Cum procedează ? Autorii, Filimon însuși, alcătuiesc, în spirit romantic, un întreg sistem de echivalențe între firea personajelor și ceea ce li se citește pe chip. Mecanica fiziono-mică este în secolul XVIII și XIX ceea ce era auto-matismul umoral în secolul XVI, la un Matteo Ban-dello, de pildă. În fond, jocul fizionomiei ține loc de observare a psihologiei nu numai în romanul popular (deși e domeniul lui prin excelență). Ca orice limbaj convențional, el își creează cu timpul niște stereotipii, nu numai relevante, dar perfect plauzibile pentru citi-torul obișnuit. „Nu știm care va fi fost adevărata im-presiune ce produse în spiritul ciocoiului aceste ver-suri... : știm numai că un zîmbet de fiară sălbatică apăru pe buzele sale și se pierdu cu iuțeala fulgerului." Dacă în locul expresiei stereotipe, scriitorul ar fi încercat să spună în ce consta „adevărata impresiune etc.", cititorul ar fi fost întîi surprins și pe urmă plictisit. Psihologismul pretinde altă educație. Legătura acestor indicații de fi-zionomie cu presupusele stări interioare cărora le cores-pund nu e, apoi, deloc facultativă ; repetarea a trans-format-o într-o regulă generală. Cele din urmă au fost definitiv substituite prin cele dintîi. Scriitorul popular, nepriceput în a citi în suflete, a devenit în schimb expert în citirea pe chipuri. O recunoaște, de fiecare dată, foarte onest : „Pînă a nu pune piciorul pe treptele

Scanned with OKEN Scanner

scării, stătu puțin pe loc și se gîndi. *Nu știm care vor fi fost gîndurile ce-l preocupau ; știm numai că trăsăturile feței sale uneori deveneau crunte, alteori pline de îndurare și cîteodată un zîmbet dulce apărea pe buzele sale pălite ; dar dispărea ca fulgerul, lăsînd loc unei melancolii adînci.*" Onestitatea mărturisirii e, desigur, orientată retoric. Autorul are aerul de a se lăuda că nu e competent în problemele sufletești, ca și cum ar situa această competență mai prejos de aceea în fizionomie. În adevăr, nu numai își cunoaște cititorul — care ar fi fost neplăcut surprins de o analiză psihologică — dar merge pe mîna lui și a epocii pînă la capăt. Să notăm și cît de complexă și de nuanțată vrea să pară această analiză fizionomică : în clipa cît a stat cu piciorul în aer, deasupra treptei, chipul lui (căci de banul C. e vorba) a luat mai multe înfățișări, variate și chiar contradictorii. Ele exprimau nehotărîrea, greutatea de a face un anumit pas. Punînd în fine piciorul în pămînt, banul C. urcă în camera fiicei sale unde are loc următoarea conversație :

„După ce tata și fiica își *schimbară între dînșii cîteva priviri de o iubire indescriptibilă*, șezură pe o sofa de postav roșu cu ciucuri albi de Veneția, iar după cîteva momente de tăcere și de contemplațiune, bătrînul zise copilei :

— Mario, tu te faci din zi în zi mai frumoasă și te deschizi întocmai ca un trandafir la razele soarelui. Eu cată de acum înainte să mă gîndesc la fericirea ta, să-ți caut un tînăr de treabă să te mărit.

Frumoasa Maria, auzind aceste cuvinte, *se roși și își îndreptă ochii către pămînt.*

— Ai, ce zici, draga mea copilă ? adăugă bătrînul cu nerăbdare. Ce, nu-mi răspunzi ? Te temi oare de bătrînul tău tată ?

Maria nu răspunse nimic la aceste din urmă cuvinte. *Confuziunea și marea întristare ce acoperise fața ei făcură pe bătrîn să creadă mai multe lucruri deodată* și, ca să poată pătrunde în secretul care făcea pe juna copilă să sufere atît de mult, hotărî să vie de-a dreptul la chestiune.

Scanned with OKEN Scanner

— Știi, dragă Maria — urmă el — că măria sa doamna și toate cocoanele nu mai vorbesc decît de frumusețea ta ? Știi că vodă a și ales pe viitorul tău soț ?

Aceste cuvinte *făcură pe Maria să tremure ;* dară după ce-și reluă putere, ea *privi pe bătrîn cu ochi rugători...*"

Fața Mariei este ca o carte deschisă în care citim împreună cu bătrînul. Sentimentele nu sînt decît accidental numite, ele sînt sugerate prin intermediul acestui adevărat alfabet de zîmbete, priviri, palori, a cărui lectură seamănă cu ghicitul în palmă sau în cafea. În romanul lui Filimon, convorbitorii își pîndesc necontenit obrazurile. Expresivitatea fizionomică, pentru a sugera ceea ce autorul dorește, trebuie să aibă o anumită „brutalitate" sau, în orice caz, să nu fie echivocă. Nu numai o simțire clară, dar și una mincinoasă trebuie exprimată direct : „pe față". Cînd e nevoit să-și ascundă gîndurile, personajul trebuie doar să întoarcă fața de la cel cu care vorbește. Cititorul văzînd-o — ca într-un *aparte* de teatru — înțelege ceea ce interlocutorului fictiv îi rămîne necunoscut. Analiza fizionomică este una „pe față" : atît în sensul că se exprimă cu ajutorul mimicii, cît și în sensul că e fără secrete.

Scanned with OKEN Scanner

IN ABSENȚA STĂPÎNILOR

Întîiul lucru ce se constată în romanele lui Duiliu Zamfirescu este atitudinea autorului față de propriile personaje : le iubește și le detestă prea pe față, pentru ca echilibrul ficțiunii să nu sufere. Raționamentul cam teoretic a lui M. Dragomirescu privitor la Tănase Scatiu este în esență exact : „Să nu uităm că e vorba de un roman, nu de o comedie clasică, că e vorba de a ni se arăta *un om brutal*, iar nu *ridicolul brutalității*, că e vorba adică de a urmări însuși principiul unui caracter, viața lui intimă, ce se manifestă la fel în toate faptele lui, fie simpatice, fie antipatice". *(Duiliu Zamfirescu* interpretat de...) E de precizat apoi că Duiliu Zamfirescu își iubește sau își detestă personajele mai puțin din rațiuni etice decît estetice. Oare ce-l supără la grobianul Scatiu : ticăloșiile, ingratitudinea, sau trivialitatea gesturilor și a vorbirii ? În mai mare măsură, aceasta din urmă. Față de inși ca Scatiu, Duiliu Zamfirescu repetă, pînă la un punct, atitudinea Antoniei Buddenbrook față de domnul Permaneder, pe care îl părăsește șocată fiind nu atît de a-l fi surprins frecîndu-și mustața de obrazul unei tinere servitoare (scenă pe care nu se sfiește s-o relateze, după divorț, tuturor), cît de cuvîntul grosolan pe care bărbatul i l-a adresat în focul discuției (și pe care Antonia îl va ține secret multă vreme). Autorul *Annei sau ceea ce nu se poate* are aceeași reacție : la cuvînt, la gest, la comportament, înțelese ca forme de expresie ; așadar, la semnificantul

estetic mai mult decît la semnificatul etic. Slavici (pe care nu-l poate suferi) e un moralist destul de rudimentar, un puritan și un pedagog naiv, dar ce solid instalate în tragediile lor îi sînt personajele ! La Duiliu Zamfirescu nu e loc pentru tragedie, căci personajele, ca și autorul, sînt prea „fine". Estetizarea existenței ocolește tragicul.

Remarcabil e faptul că Duiliu Zamfirescu și-a dat de la început seama de originalitatea structurii sale și și-a definit foarte limpede scopurile. Încă din prefața la *Novelele* din 1888 își declară intenția de a zugrăvi realist societatea românească. Deoarece „arta stă tocmai în alegerea adevărului", revine fiecărui artist datoria să găsească acest adevăr. Și acum urmează lucrul cel mai interesant : prin Slavici, spune Duiliu Zamfirescu, literatura română a oglindit „stratul cel mare al țăranului" iar prin Caragiale pe acela „al mahalalelor și al orașelor de provincie" ; în ce-l privește, se arată preocupat de „stratul de deasupra", al boierilor, și înțelege să fie interpretul simțirii lor. O primă idee caracteristică este că „sufletele simple" sînt „ca neantul, fără evenimente" și nu pot intra, ca indivizi, într-un roman. Țăranul nu există ca individualitate — pretinde Duiliu Zamfirescu într-o scrisoare către Maiorescu — ci colectiv, căci e o abstragere din psihologia masei. Cum se poate vedea, chestiunea imposibilității romanului psihologic cu eroi din lumea țărănească se pune la noi cu mult înainte de Camil Petrescu. Atenția scriitorului va merge, prin urmare, către „oamenii care nu fac nimic" și care devin prin vegetare economică apți de complexități sufletești. Intervine însă la Duiliu Zamfirescu o discriminare, care e a epocii și va culmina în sămănătorism. El e patriot, în sensul conservator, speriat de ruinarea tradițiilor. Viața adevăraților boieri, de neam, ca Dinu Murguleț, e roasă de ridicarea arendașilor ca Scatiu. Lui Duiliu Zamfirescu îi place să creadă că răscoalele țărănești de la sfîrșitul secolului au fost îndreptate exclusiv contra acestor „disculți, și prin urmare liberali", ce au devenit „conservatori" pe măsură ce „își măreau averile". Însă, punînd această sociologie în paranteză, nu se poate să nu observăm că, în nuvele, dar

Scanned with OKEN Scanner

și în *Viața la țară*, atmosfera idilică, cu ogrăzi forfotind de orătănii, cu livezi parfumate, cu familii de mici boieri provinciali ce trăiesc printre tabieturi și vechituri sentimentale, evocă locurile și întîmplările copilăriei scriitorului. E deci un caz tipic de ideologie sentimentală, cel puțin la început. Aristocratismul scriitorului, ce stă la baza literaturii lui convenționale și estete, e o sensibilitate întoarsă într-un program. Nu eticul ori aptitudinea pentru tragic lipseau eroilor lui Slavici și Caragiale, ci spoiala, snobismul, „frumusețea". Iar Duiliu Zamfirescu, suflet delicat, fricos de viață, tocmai de acest lustru superficial are nevoie, ca să se apere. Există la oamenii din această categorie o teamă de a nu fi agresați, care le explică aerul vag arogant, politețea rece, distantă. Cu timpul, la Duiliu Zamfirescu, această firească rezervă a devenit ca un fel de a doua natură și aristocratismul lui și-a căutat justificări absurde. Nu un Zamfir, plugar, oarecare, ci comiși, stolnici, boieri de clasa a doua își va fi închipuit fiul arendașului de la Plăinești că-i formează ascendența, care, și aceștia, vor lăsa finalmente locul Lascarizilor, ca mai demni înaintași ai bătrînului scriitor.

Mai în general privind lucrurile, constatăm la Duiliu Zamfirescu o alunecare de la moral la estetic, romancierul fiind în definitiv un idealist. O spune sigur, mai tîrziu, în articolul despre Tolstoi : „Propriamente vorbind, lucruri morale sau imorale nici nu există în natură ; există numai lucruri frumoase sau urîte. De aceea și trebuie să ne preocupăm, în artă, de a lăsa morala imediată a lumii la o parte, și a da numai frumosul imediat, spre a ajunge la sentimente estetice complete, cari ne ridică în sfere ideale." Cum să zugrăvești, cu o astfel de concepție, pe adevărații urmași ai lui Dinu Păturică ? Tănase Scatiu reprezintă excepția (elementul de contrast) de la o regulă care impunea romancierului să se consacre urmașilor, frumoși la suflet și la chip, ai banului C., ai lui Gheorghe și ai Mariei. Iată-l pe Duiliu Zamfirescu părînd a-l urma pe autorul *Ciocoilor* din punctul unde acesta își lăsase tocmai acele personaje, pe care, printr-o viclenie, le înstăpînise asu-

Scanned with OKEN Scanner

pra lumii lui Păturică. Însă dacă la Filimon era vorba doar de a face puțină ordine în finalul romanului său, la Duiliu Zamfirescu descoperim o întreagă reacție, de natură estetică, la literatura instinctelor brutale, a prozaismului luptei pentru existență, a arivismului și grosolăniei. Idilicul joacă rol de pavăză contra agresiunii realului : în fond, a urîtului din viață. Valeriu Cristea a analizat în *Alianțe literare* această particularitate a prozei din ciclul Comănești enilor, reținînd că personajele autorului se abat în chip semnificativ de la linia pe care se înscriu majoritatea eroilor noștri de nuvelă și de roman, de la Dinu Păturică la Darie și de la Lică Sămădăul la Ion. Duiliu Zamfirescu ar fi urmărit să-și ridice propriul personaj „peste nivelul cruzimii, al dorinței de parvenire, al setei de pămînt sau al snobismului steril", dăruindu-l în acest scop cu bogăție sufletească și cu „sentimente înalte". Criticul a identificat aici o tendință spre „romanul total" capabil „să reflecte armonios lumea și omul", care se va realiza într-o capodoperă abia cu *Moromeții,* însă pe care *Viața la țară* îl conține în germene. El scrie în concluzie : „Primit cu mult tact și grație de Tincuța *(Tănase Scatiu,* cap. VIII), ministrul care îi onorează casa, «copleșit de preocupări prozaice, se simți ridicat deodată într-o atmosferă senină simpatică». E tocmai atmosfera în care pătrundem cînd, obosiți de lectura unor scriitori prea copleșiți de «preocupări prozaice», deschidem una din cărțile bune ale lui Duiliu Zamfirescu." Putem admite că lucrurile stau așa : dar cum poate fi vorba de un „roman total" cînd e limpede că interesul pentru latura de puritate și de seninătate din om a pus-o între paranteze pe cealaltă, izvorîtă din tradiția socială și literară a unui secol al promovării prin orice mijloace ? Exploatînd un univers sufletesc, pe care alții l-au ocolit, Duiliu Zamfirescu a ocolit, la rîndul lui, o întinsă zonă morală ce formează obiectul unei părți din proza românească. În definitiv, spre a nu lungi inutil polemica, Valeriu Cristea are dreptate să atragă atenția că transformarea romanului lui Duiliu Zamfirescu într-un receptacol al sentimentelor nobile, oricît ar primejdui dramatismul moral al con-

Scanned with OKEN Scanner

fruntării, merită o menţiune prin caracterul ei de pionierat. Într-o proză a instinctelor sociale cele mai acaparante, investigarea aspectelor mai pure ale sufletului individual nu e lipsită de interes.

Tentativa de limitare a realului la aspectele frumoase nu e, mai întîi, (reluînd ce am scris în *Utopia cărţii*), fără legătură cu acea reacţie sentimentală ce marchează literatura noastră în ultimele decenii ale secolului XIX şi în primele decenii ale secolului XX constînd în cîteva predilecţii de ordin ideologic şi artistic cum ar fi : oroarea de burghezul spoliator brutal şi incult ; simpatie pentru clasa boierească deposedată, obosită, însă plină de bun simţ şi chiar rafinată ; identificarea poporului cu ţărănimea, socotită clasa fundamentală şi păstrătoarea vechii culturi materiale şi spirituale. Explicaţia acestei ideologii, care e a majorităţii scriitorilor epocii, au dat-o mai mulţi. E. Lovinescu afirmă că procesul de prefacere a societăţii româneşti în secolul XIX (numai în secolul XIX ?) a fost atît de rapid încît a dus, într-un scurt răstimp, la o „civilizaţie hibridă“ : înainte ca vechile structuri să fi fost înlăturate, s-au creat altele, deosebite ; burghezia rurală s-a substituit proprietarilor funciari în chip brutal, încercînd să le preia din mers nu numai averile, dar şi obiceiurile, şi, firește, nereuşind decît să le degradeze. M. Ralea a scris o pagină sugestivă despre felul cum, între 1840 şi 1880, structura capitalistă a „bruscat“ vechile rînduieli. Un lucru e sigur : impresia generală este de decădere a moravurilor. Nu numai fiindcă noua clasă este avidă de bogăţie şi amorală, dar şi fiindcă nu e încă pregătită pentru cultură şi rafinament : ştie să administreze pămîntul pe care l-a dobîndit aproape cu forţa, dar nu ştie să se poarte ; are bani, dar nu ştie să se îmbrace, să mănînce, să trăiască ; locuieşte în conacele foştilor stăpîni, între mobilele, covoarele şi obiectele lor de preţ, dar nu se pricepe să le admire, i se par accesorii fireşti ale bogăţiei dar cu care nu ştie ce să facă. Evident, scriitorii vor fi printre primii gata să condamne pe aceşti barbari care au ocupat Roma şi-i pun în pericol monumentele. Oroarea lor de Scatii, de arendaşi şi de

Scanned with OKEN Scanner

„tîmpita burghezime", cum va spune Macedonski, se motivează, ca și nostalgia după boierime, prin rămînerea în urmă a valorilor afective în raport cu cele economice. Lovinescu are dreptate : schimbările bruște nu convin scriitorului. E limpede că noua realitate îl dezgustă. Nu s-a obișnuit cu ea. Se teme de ea. Începe prin a o disprețui și sfîrșește prin a o nega. Nu-i acceptă legitimitatea. Idealismul romanului nostru de la 1900 are la origine nu o pură cecitate, dar o dorință de a trăi în iluzie.

Toate acestea sînt evidente și la Duiliu Zamfirescu. Însă la el este ceva mai mult decît atît : o mare consecvență în epurarea lumii de elemente dizgrațioase, de vulgaritate. Nici un prozator n-a întruchipat mai decis la noi un ideal estetic al vieții decît autorul Comănești-enilor. Să aruncăm o privire asupra lumii romanelor și a nuvelelor. Ea se compune din tineri, din femei și din bătrîni : o lume în absența stăpînilor. Lipsesc personajele cele mai obișnuite ale prozei noastre de ieri și de azi, luptătorii, ariviștii, parveniții, brutele. Tipologia romanului românesc e în general aceea a bărbaților la maturitate ori a femeilor energice. (Mara, Vitoria). La Duiliu Zamfirescu predilecția pentru tipurile feminine e izbitoare. Bătrînii lui (de la Alecu Zăgănescu la Dinu Murguleț) sînt neajutorați, abstrași, slabi de înger. Tinerii (locotenentul Sterie, cei doi Comănești-eni, Mircea din *Lydda)* sînt firi sfioase, feminine, frivole sau abulice. Cînd a vrut să scoată din acest material eroi pentru războiul din 1877 ori pentru acela din 1916, scriitorul s-a lovit de dificultatea de a-și adapta personajele altor scopuri decît acelea mondene. Cariera armelor este pentru Comănești-eni avantajoasă mai cu seamă întrucît le permite cuceriri erotice. Ultimul roman, proiectat, al ciclului n-a mai fost scris și din cauză că, oricît ar fi răscolit în volumele anterioare, scriitorul nu ar fi găsit un personaj potrivit să fie aruncat în marea bătălie pentru unitate națională. Ce putea face cu Alexandru Comănești-eanu, soțul improvizat din *Îndreptări* și amantul perpetuu din *Anna,* mai mult sedus el însuși de femei decît apt să le seducă ? Nici eroul din *În război,* Mihai Comănești-eanu, nu e din altă speță : bravura lui e ro-

manţioasă, menită să placă femeilor ce nu-i dau pace. Eroul de la Griviţa n-are anvergură. În sfîrşit, ce de femei: Saşa, Tincuţa, Dadiana, Anna, Elena Milescu, Lydda! Sînt primele din proza noastră (alături de Persida lui Slavici ori de eroinele unora din nuvelele acestuia) zugrăvite în specificitate psihologică şi oarecum în afara condiţiei sociale. Gelozia Annei, devotamentul Lyddei ori seninătatea perfectă a Saşei sînt posibile doar în măsura în care aceste personaje sînt libere de greutăţile imediate ale vieţii. În „stratul de deasupra" al societăţii, romancierul descoperea disponibilităţi întinse pentru o afectivitate aşa zicînd în stare pură, ce merita analize infinitesimale.

Defectul major al acestei literaturi nu provine numaidecît din aristocratismul mediilor (ar fi să-l condamnăm pe Proust), ci din modicitatea conflictelor. Tipologia lui Duiliu Zamfirescu e, dealtfel, una artistică, nu una morală. Femeile lui (şi prin contaminaţie şi bărbaţii) trăiesc mai mult în imaginaţie decît în realitate. Liviu Petrescu a semnalat *(Realitate şi romanesc)* unele consecinţe interesante. Toate sînt firi romanţioase, predispuse la visare, cu lecturi nimerite a le stimula această înclinaţie. Viaţa lor seamănă cu un roman. Pe bărbat îl urăsc sau îl idealizează: nu există cale de mijloc. Idealizîndu-l, îi pretind de obicei mai mult decît poate el da. Alexandru Comăneşteanu, banal *coureur*, e, în ochii unei femei aşa de fine ca Elena Milescu, un erou naţional *in spe*. Femeile lui Duiliu Zamfirescu pun pe viaţă şi pe oameni o privire transfiguratoare. Dacă nu ocolesc lupta, este pentru a dobîndi fericirea alături de bărbatul iubit. Trăiesc, dealtfel, exclusiv pentru iubire. Războiul, eroismul, ideea naţională sînt pentru ele stimulente afective, nu realităţi în sine. Cu excepţia Miei din *Îndreptări* şi *Anna*, ce prelungeşte tipul slavician al Persidei, celelalte eroine sînt dotate numai pentru iubire, invidie sau generozitate sentimentală. Saşa, cea mai graţioasă dintre toate, e încă o moşieriţă plină de spirit practic, dar pînă la urmă viaţa ei se împlineşte tot într-o fericire casnică. Anna şi Urania n-au, ele, alt scop decît de a place lui Alexandru. În

Scanned with OKEN Scanner

jurul lui Mihai, eroul fragil de la 1877, roiesc femeile delicate și iubitoare. Lydda are suflet de artistă. Tincuța se stinge alături de grosolanul Scatiu ca o biată lumînare. Oroarea de pragmatici creează în romanele lui Duiliu Zamfirescu o abundență de idealiști. De la o prefață așa de ambițioasă cum era aceea la *Novelele* din 1888, prozatorul ajunge să recunoască, după un sfert de veac, în prefața la *Anna* că romanul său „e scris pentru sufletele nenumărate ce suferă ; pentru tinerimea cultă, care în artă, vibrează la tot ce e sincer, tresare la adierea frumuseții". Și încă : „El mai este scris pentru femeile delicate care vor înțelege pe Anna, vor ierta pe Urania și poate chiar pe Berta pentru sinceritatea simțirilor lor. În fine, el e scris pentru Elena Milescu, pe care nu o cunosc, dar care trebuie să existe undeva, în sufletul colectiv al femeilor superioare, în cari simțămîntul patriei — cel mai înălțător din toate — va regenera ceea ce este bolnav în turpitudinea momentului. Cu acest simțămînt vom pregăti viitorul poporului nostru..." Se știe ce planuri mărețe făurește, în *Anna,* Elena Milescu. Iată, deci, că, în absența stăpînilor, pînă și rolul de a primeni viața socială și de a construi viitorul țării revine femeilor.

E limpede că există la Duiliu Zamfirescu o disproporție între concepția despre roman — foarte înaintată, în unele puncte — și mijloacele de care dispune. Ca, mai tîrziu, la Camil Petrescu, avem de-a face cu o operă de ambiție slujită doar parțial de înzestrarea scriitorului. Faptul că se compara cu Tolstoi (și anticipa fără să clipească obiecția că *Anna* seamănă cu *Ana Karenina)* nu e atît de scandalos cum pare. Cînd Maiorescu citează pe Bret Harte și pe Fritz Reuter, Duiliu Zamfirescu are cel puțin meritul de a se referi la Dostoievski și Tolstoi, și în cu totul alți termeni decît o făcea criticul junimist cînd își amintea de „pretinșii realiști Flaubert — Zola — Maupassant". Introducînd în romanul *În război* două autentice ordine de zi își atrage dezaprobarea lui Maiorescu, care nu pierde pe de altă parte prilejul de a incrimina „realismul dezgustător" al unor scene din *Tănase Scatiu.*

Scanned with OKEN Scanner

Între actele de curaj artistic ale lui Duiliu Zamfirescu să nu uităm încercarea de roman ciclu, visat ca un fel de epopee modernă a neamului. Nereușita e ușor de explicat. Îi lipsea, întîi, autorului înțelegerea pentru anumite categorii sociale, fără de care tabloul nu se putea constitui. Este la Duiliu Zamfirescu un soi de rigiditate englezească în contactul cu „plebea". Pe țăran îl privește convențional în *Tănase Scatiu* sau de-a dreptul idilic în *Viața la țară*. Burghezii lui sînt doar mitocani. Peste scenele de război, care pretindeau anvergură epică, trece repede. În sfîrșit, ardelenii (din *Îndreptări)* sînt studiați de un om care nu fusese încă dincolo de munți, dar avea suficiente cunoștințe istorice și etnografice. Totuși, căci instinctul e viu la Duiliu Zamfirescu, preotul Moise Lupu, cu intoleranța lui pozitivă și temeinic informată, anunță pe intelectualii lui Agârbiceanu și Rebreanu, ca și fata lui, Mia, modestă, cu picioarele pe pămînt, cultivată, în ciuda aerului „paysan", care induce în eroare, personaj reluat de asemenea, în variante, de Rebreanu și de alții. În al doilea rînd, Duiliu Zamfirescu, bun observator de aproape al momentelor psihologice, creator de instantanee, n-are simțul epic al transformării indivizilor. Orice personaj urmărit mai îndelung se sfărîmă. Romanele lui nu formează de aceea un ciclu, ci doar o suită, cu stîngace înnodări ale firului. Valeriu Cristea spune : „Concepția lui Duiliu Zamfirescu e statică, devenirea de obicei îi scapă, nu-i este la îndemînă. Personajelor care trec dintr-un roman în altul le lipsește fie discontinuitatea, fie, dimpotrivă, continuitatea. Ele sînt adică, cînd reapar, sau neschimbate sau de nerecunoscut". Pentru primul caz, criticul oferă exemplul Annei Villara, pentru al doilea, pe al lui Matei Damian. Intriga romanelor se dezvoltă „dintr-o *întîmplare*", adaugă criticul. Predomină coincidențele, stiuațiile absolut neverosimile (căsătoria lui Alexandru din *Îndreptări),* dar din care autorul are apoi naivitatea să tragă consecințe importante. În aceste condiții, întîiul roman de familie din literatura noastră rezistă prin cîteva episoade luate în sine.

Scanned with OKEN Scanner

Iată, de exemplu, în cel mai bun roman al ciclului, *Viața la țară*, toate acele scene care înfățișează idilica (la suprafață) existență cotidiană de pe moșiile Murguleț și Comănești eanu. Scriitorul e un pictor al intimității erotice și al domesticității pașnice. Sosirea lui Damian și drumul de la gară în trăsuri are atmosfera fină a unei nuvele de Turgheniev, pe care le regăsim în scena vizitei lui Damian la Sașa, cu stîngăcia ei delicioasă. Mihai și Tincuța plimbîndu-se în barcă alcătuiesc un tablou în tonuri delicat-impresioniste ca la Renoir : „Umbreluța îi căzuse din mînă și soarele de toamnă ardea deasupra lor". Promisiunile de fericire erotică sînt mereu mai izbutite decît realizările lor, unde apare dulcegăria. Femeile introduc repede în roman o atmosferă de sensiblerie și romanțiozitate. Preambulurile îi reușesc mai lesne, căci e vorba de a analiza o psihologie pregătitoare, care suspendă acțiunea. Pentru acțiune, nici unul din acești eroi nu e potrivit. Apariția lui Scatiu în *Viața la țară* strică brusc echilibrul atît de subtil al romanului : ciocoiul e prea brutal și detestabil ca să fie, literar, credibil. Ieșind din sfera lui de investigație, spre a descrie revolta țăranilor ori necinstea autorităților, eternul conflict dintre boier și arendaș, Duiliu Zamfirescu pune în circulație clișee extrem de rezistente într-o literatură ce urcă prin sămănătoriști pînă la Sadoveanu din *Paștele blajinilor* și din altele. În romanul al doilea, romancierul își adună pentru o clipă forțele (și își înfrînge sila) ca să zugrăvească și lumea *cealaltă* : și, parțial, reușește. Tribulațiile lui Scatiu, grobian erou de sursă balzaciană, gata de mari lovituri, calculat și mojic, sînt înfățișate cu destulă șansă artistică. El aruncă, într-un moment de furie, pe vizitiu din trăsură, își consacră diminețile afacerilor (sîntem în plin Balzac : polițe compromițătoare, doamne ce intervin discret, tineri cheltuitori), organizează vizita ministrului în urbe, împușcă un cal nesupus, joacă la petrecere, după retragerea oaspetelui, desculț, mitocănește, de trosnesc podelele, se vaietă la înmormîntarea Tincuței, în sfîrșit, aleargă să aducă pe fugarul Murguleț înapoi : de la un capăt la altul, personajul e memorabil. Dispărînd din cadru Scatiu, Sașa,

Scanned with OKEN Scanner

Matei, Murguleț, Tincuța, romanele ce urmează nu mai izbutesc aproape nimic. E aici încălcată o regulă a genului. Ca să poată ocupa la un moment dat primul plan un personaj trebuie pregătit din timp. Duiliu Zamfirescu renunță prea ușor la personajele pe care le-a rotunjit și nu mai e capabil să le înlocuiască cu altele. Mihai, eroul din *În război*, e o apariție palidă în primul volum al ciclului și absolut inexpresivă în al doilea. În loc să crească, scade. A-l face protagonist, în aceste condiții, în volum, e foarte greu. *În război* amestecă, apoi, reportajul istoric și intriga sentimentală, într-un chip greu de aprobat. Îndrăzneala de a se folosi de nume reale de la 1877 și de a cita documente istorice nu e ajutată de o creație de tipuri ori de evenimente pe măsură. În *Îndreptări*, singurul lucru notabil este romanul apropierii sufletești dintre Mia și Alexandru, în călătoria la Roma, tot restul fiind diluat sau exterior. Nimic nu se încheagă epic : cînd autorul pare a-și fi aflat tema (în analiza stînjenitorului voiaj de nuntă), o abandonează. *Anna* putea fi, la rîndu-i, romanul geloziei. Cel puțin aici romancierul nu se mai complică în intrigi laterale. Dar puterea de observație psihologică s-a redus alarmant. Toate femeile iubesc pe Alexandru, copie a eroului de la 1877 : de la amorala Berta pînă la foarte morala Elena Milescu. Micile scene mussetiene, elanurile tînărului căpitan către Urania ori chinurile geloasei Anna nu fac o narațiune constituită.

De aceeași factură, dar mai ambițios, este romanul *Lydda* început în 1898 și încheiat în 1904, fără legătură cu ciclul Comăneștenilor, și compus din două părți : una epistolară (scrisorile unui tînăr, Mircea M., către tutorele său, Filip A., boier savant și mizantrop) ; alta, un jurnal al lui Filip, scris după moartea tînărului. Cel mai interesant personaj nu e Lydda, ci Filip. Modelul lui e în *Le Disciple* de Bourget, atît prin prisma temei educative, cît și prin ideea de a urmări punerea de acord a unei doctrine filozofice cu viața trăită. O parte din demonstrarea inferiorității femeii e alimentată de ideile lui Schopenhauer. *Lydda* e și un roman camilpetrescian

Scanned with OKEN Scanner

prin îmbinarea analizei psihologice cu expunerea unor puncte de vedere filosofice. Lydda, englezoaică, artistă, de familie bună, se compromite ca o cunoscută eroină a lui Henry James, abuzînd de compania unui tînăr pe care spiritul victorian al părinților ei îl refuza. Dar cea mai frumoasă parte din roman e aceea consacrată relației dintre socru și noră, după dispariția lui Mircea. Filip e misogin și citește fetei din Platon ca să-și lămurească teza. Întreaga dezbatere recurge la exemple ilustre. Însă Lydda nu e o Fanny Ronchivecchi și nici măcar o Daisy Miller, așa încît bătrînul vede cum convingerile filosofice îi sînt subminate de simpatia crescîndă pentru admirabila lui noră. La ora ceaiului de seară, Filip citește din *Banchetul* și Lydda ascultă. Numele poeților și filozofilor preferați plutesc prin aburii ceaiului și cele mai înalte speculații se îmbibă de atmosfera blîndă a casei boierești (ca și aceea a lui Murguleț), de zăngănitul linguriței în ceașcă. În astfel de momente ale perfectei intimități, Duiliu Zamfirescu e neîntrecut.

Pînă la Duiliu Zamfirescu nu existase, în romanul românesc al secolului XIX, decît o singură manieră de a zugrăvi acțiunile și personajele. Ea nu diferă, decît prin precizia tot mai mare, de la *Tainele inimei* la *Don Juanii de București* și de aici la *Ciocoii vechi și noi*. Să schițăm cîteva comparații, luînd ca exemplu romanul lui Filimon, cel mai constituit dintre toate. Iată cum începe un capitol :

„Să lăsăm pe ambițiosul nostru ciocoi în pace a-și face planurile sale pentru exploatarea averii stăpînului său și, în loc d-a-l întrerupe din visările sale ambițioase, să facem cunoscut lectorilor noștri pe postelnicul Andronache Tuzluc. Acest fanariot venise din Constantinopole în suita domnitorului George Caragea și făcuse meseria de ciohodar în curtea acelui principe etc.“

Persoana întîi plural la care vorbește naratorul este la origine aceea a memorialistului : scriitorul se adresează direct cititorului peste capul eroilor. El *se declară* de la început, ca prezență atotștiutoare, e drept, în afara

Scanned with OKEN Scanner

narațiunii, dar rezervîndu-și puteri suverane asupra ei. E o voce *din off* prin intermediul căreia luăm act de conținutul cărții. În aceste condiții, narațiunea constă esențial într-o relatare la trecut a evenimentelor : stilul evocator este presărat cu dialoguri și scene, ca și cum, altfel spus, tabloul moravurilor ar fi ilustrat, după voința autorului. E la mijloc un evident *monologism,* definit de M. Bahtin *(Problemele poeticii lui Dostoievski)* astfel : „Orizontul său (al scriitorului) nu se intersectează nicăieri și nu se ciocnește în dialog cu orizonturile-optici ale eroilor, cuvîntul său nu simte nicăieri împotrivirea unui eventual cuvînt din partea eroului, care să arunce o lumină diferită, o lumină proprie asupra aceluiași obiect, să-l prezinte prin prisma adevărului său." Cel ce vorbește fiind exclusiv scriitorul-narator, el nu face nici un secret din intriga romanului său : îi cunoaște (și ne-o spune) din capul locului finalul. A imaginat-o astfel ca să dovedească teza ciocoiului uzurpator. A precedat-o de o dedicație și de un prolog, în care-și expune teza. Procedează în consecință metodic : prezintă pe rînd pe protagoniști (portret, elemente biografice), fixează ca Balzac locul și timpul acțiunii, avertizează asupra evenimentelor ulterioare. Din poziția aceasta privilegiată, naratorul vede deodată totul, citește nu numai trecutul, dar și viitorul :

„Într-o dimineață din luna octombrie, anul 1814, un june de 22 de ani, scurt la statură, cu fața oacheșă, ochi negri plini de viclenie, un nas drept cu vîrful cam ridicat în sus, ce indică ambițiunea și mîndria grosolană, îmbrăcat cu un anteriu de șamalgea rupt în spate... un astfel de june sta în scara caselor marelui postelnic Antronache Tuzluc, rezimat de stîlpii intrării și absorbit în niște meditațiuni care, reflectîndu-se în trăsăturile feței sale, lăsau să se vază pînă la evidență că gîndirea ce-l preocupa nu era decît planuri ambițioase ce închipuirea lui cea vie îi punea înainte și obstacole ce întîmpina în realizarea lor."

Planurile ambițioase și obstacolele eventuale, acestea nu sînt date ca supoziții, ci ca pure certitudini : na-

Scanned with OKEN Scanner

ratorul joacă, într-un fel, cu cărțile pe față. Nu este nevoie de mai mult de un capitol pentru a ne introduce în tema romanului său :

„Dinu Păturică dete o privire repede și dispreţuitoare camerei sale... iar după o reflecție de cîteva minute, zise în sine : «Iată-mă în sfîrșit în pămîntul făgăduinței ; am pus mîna pe pîine și pe cuțit : curagiu și răbdare, prefăcătorie și iușchiuzarlîc, și ca mîne voi avea și eu case mari și bogății ca ale acestui fanariot.»“

Aici e totul : scopul final și strategia atingerii lui. Un astfel de stil suveran și bazat pe certitudini poate fi numit *stil auctorial* și el e comun majorității romanelor noastre din secolul XIX.

Să-l analizăm prin cîteva exemple scoase din romanul lui Nicolae Filimon. În cartea sa despre retorica romanului, Wayne C. Booth s-a referit la ceea ce el numește „vocea auctorială“ sau „comentariul auctorial“, distingînd mai multe funcții și conchizînd că nu există nici un roman atît de deplin obiectiv încît să nu putem identifica în el vocea autorului. Criticul american include în această denumire următoarele artificii epice : adresările directe către cititor și comentariile atribuite nemijlocit autorului, oricît de restrînse ; privirile introspective („în viață asemenea priviri nu pot fi dobîndite“) ; nararea însăși a evenimentelor ; în fine, ordonarea capitolelor, selecția faptelor, construcția. Dar, în aceste condiții, noțiunea nu devine prea largă spre a mai fi utilizabilă ? În ce privește stilul auctorial, el este numai acea formă a comentariului în care prezența autorului se manifestă constant și în detrimentul prezenței personajelor. Vocea autorului o acoperă pe aceea a personajelor. E deci o noțiune mai ușor maniabilă. Putem observa chiar modul în care, la Duiliu Zamfirescu de exemplu, acest stil auctorial este înlocuit de un stil al aparenței, în care naratorul adoptă punctul de vedere al personajelor. În acesta din urmă, ca și în acela impersonal, al absenței naratorului, se tinde de regulă spre reducerea la minimum a comentariului atribuit autorului, și ale cărui rămășite nu mai vizează decît faptele, cadrul acțiunii sau personajele, sub raport informativ, în vreme ce în stilul

Scanned with OKEN Scanner

auctorial, comentariul vizează evaluarea, într-o formă sau alta, a informațiilor. Cînd Rebreanu scrie în *Ion*: „Duminică. Satul e la horă. Și hora e pe Uliţa din dos, la Todosia, văduva lui Maxim Oprea", e limpede caracterul informațional al comentariului său. Oricîte abateri de la pura informaţie ar fi în *Ion* (și sînt cîteva flagrante, chiar în continuarea pasajului din care am citat, din primul capitol), sensul nu e orientat în general spre aprecierea informaţiei, ci spre comunicarea ei pur și simplu. La scriitorii impersonali, comentariul cuprinde în mod obișnuit, pe lîngă furnizarea faptelor și a celorlalte elemente narative, descrieri de cadru, rezumate, incursiuni în trecut, anticipaţii, portrete și prezentarea stărilor sufleteşti. Toate acestea nu ne sînt aduse la cunoștinţă doar prin procedeul amintit; alte procedee, de „redare" directă, de „înscenare" și dialog, sînt la fel de frecvente. În stilul auctorial predomină evaluarea și ea se referă la mai multe categorii de elemente. Cele mai izbitoare sînt acele formule de adresare a autorului către cititor. În *Ciocoii* sînt foarte numeroase: la începutul unor capitole, în scrisoarea către ciocoi (dedicaţia), în prolog, și în două capitole, cele despre muzică și teatru, care seamănă cu mici studii de specialitate. Autorul comentează direct comportarea sau gîndurile personajelor, însoţind fiecare episod al acţiunii de lungi aprecieri lămuritoare. Capitolul al șaselea începe cu considerații despre „toaleta femeilor cochete din zilele noastre" ca să continue cu toaleta Cherei Duduca. Aici, autorul nu numai nu-și ia nici o precauţie, dar, vorbind în nume propriu, profită de împrejurare spre a ne furniza elemente de moravuri sociale de la începutul secolului trecut. Altădată, el descrie în același spirit un interior (capitolul XV). Atît descrierea, cît și portretul aparţin stilului auctorial și sînt în funcţie de necesităţile *discursului*: ele sînt intercalate și rămîn, în *subiectul* romanului, ca niște corpuri străine pe care cititorul modern are tendinţa de a le sări. În romanul impersonal asemenea pasaje fac corp comun cu restul iar în cel comportist sînt de obicei legate de impresiile personajelor.

Scanned with OKEN Scanner

Discursul fiind suveran în stilul auctorial, nu firescul epic contează, ci necesitatea retorică. Dealtfel, de la „dedicație" și „prolog" la romanul propriu-zis, trecînd prin titlurile capitolelor, retorica e învederată. Să amintesc și comentariul menit a sugera ordinea capitolelor, construcția adică a romanului, de felul celui deja citat de la începutul capitolului al doilea : „Să lăsăm pe ambițiosul ciocoi..." N. Filimon nu urmărește numai (sau mai ales) iluzia de viață, care ar implica discreția procedeelor, ci documentarea cu ajutorul unei ficțiuni. Stilul auctorial presupune (și respectă) în cazul lui un contract prin care autorul și-a asumat sarcina (și cititorul a acceptat-o) de a informa în mod agreabil despre instituțiile și moravurile epocii fanariote. Personajele, biografiile lor, felul de a se îmbrăca, modul lingvistic nu sînt substanțiale, „adevărate", ci ilustrative. În sfîrșit, stilul auctorial este unul al persuasiunii cu ajutorul enunțului direct : nu doar personajele fictive sau istorice sînt manipulate de autor, ci și cititorul.

Cel dintîi care renunță la avantajele (riscante) ale acestui stil este Duiliu Zamfirescu. La prima vedere, în *Viața la țară* și în celelalte, continuă a vorbi, în numele său propriu, autorul ; dar această impresie e repede corectată de aceea că naratorul a devenit mai discret, aproape impersonal, și că el nu se mai manifestă decît rareori în chip nemijlocit în narațiune. Felul în care începe romanul lui Duiliu Zamfirescu va rămîne în linii mari același în tot realismul obiectiv de pînă la Rebreanu :

„Cum ridici priporul Ciulniței, în pragul dealului, dai de casele boierului Dinu Murguleț, case bătrînești și sănătoase, cum nu se mai întîlnesc astăzi pe la moșiile boierești. De sus, de pe culme, ele văd roată împrejur pînă cine știe unde, la dreapta spre valea Ialomiței, la stînga, pe desișul pădurii de Aramă, iar în față pe cotiturile uliței strîmbe ale satului.

Toată curtea boierească trăiește liniștită și bogată, cu cîrduri întregi de gîște, de curci și de claponi ; cu bibilici țiuitoare ; cu căruțe dejugate ; cu argații ce umblă a treabă de colo pînă colo — și seara, cînd vine ci-

reada de la cîmp, cumpăna puțului, scîrțiind neunsă între furci, ține isonul berzelor de pe coșare, ale căror ciocuri, răsturnate pe spate, toacă de-ți iau auzul. Fără a fi risipă și zarvă, curtea boierească pare populată și bogată."

Sînt aici de notat cîteva lucruri. Întîi : descrierea de departe spre aproape și, așa zicînd, de sus în jos. Ochiul care înregistrează (ca un obiectiv al camerei din cinema) peisajul e situat aproximativ la înălțimea caselor boierești. Perspectiva nu mai e indiferentă ca la Filimon ; începe să aibă semnificație. Apoi : natura fizică precede celei omenești, ca un cadru menit s-o cuprindă. Generalul e particularizat treptat și sistematic. În sfîrșit : cu excepția unei singure propoziții, care este oarecum explicativă, celelalte sînt pur constatative. Romanul face la Duiliu Zamfirescu pasul important de la relatarea la trecut la zugrăvirea nemijlocită. Tocmai „reprezentarea" — în dialog, scenă, — pretinde un alt stil decît acela auctorial de la Filimon și anume un stil comportist. Ne putem da seama citind pe Duiliu Zamfirescu cum noul stil se degajă, nu fără dificultate, din cel vechi. Exemplul cel mai potrivit îl găsim în *Tănase Scatiu*, în pasajul tăierii cu foarfeca de către Murguleț a ciorapilor. Se amestecă pe tot parcursul pasajului o manieră auctorială, de motivare și comentariu destul de tendențios al acțiunilor, și o manieră impersonală, ce înfățișează parcă nemijlocit gesturile și împrejurările. Am subliniat ceea ce aparține primei maniere :

„În momentul acela, conu Dinu *ura pe toată lumea, pe Tincuța deopotrivă cu ceilalți. Furios,* se sprijini de pat, de masă și ajunse pînă la scrinul cu rufe, pe care îl deschise, îl răscoli, pînă ce dete de teancul de ciorapi, așezați cu îngrijire și legați cu o panglică de mătase. *El nu văzu și nu pricepu nimic din dragostea cu care erau toate așezate la locul lor,* ci smuci teancul de ciorapi și se puse să-i taie cu foarfecele.

După ce stîrpi toată încălțămintea din scrin, reveni la loc cum putu, își întinse cu mare greutate piciorul din nou pe scaun își căută ochelarii, ce-i atîrnau *totdeauna* peste halat în sîn și se puse să răsfoiască actele...

Scanned with OKEN Scanner

Cînd intră Tincuța *să-și ia noapte bună de la el,* îl găsi cu capul ciutură, căzut de pe rezemătoarea fotoliului, cu ochelarii intrați în obraz, răsuflînd cu greutate și horcăind cu zgomot, de părea că se înecă la fiecare înghițitură. *De la piciorul gol, la ciorapul căzut jos și tăiat, de la actele răsfoite pe scînduri, la scrinul întredeschis, ea înțelese ce se petrecuse cu bătrînul. O milă nespusă o cuprinse...*"

Dacă omitem comentariile auctoriale (care-și au, cum se vede în penultima frază, retorica lor), scena senilității lui Murguleț capătă o expresivitate destul de modernă. Ca și scena durerii lui Scatiu la înmormîntarea Tincuței, dacă închidem ochii la inabilitatea scriitorului ce urmărește prea insistent să compromită pe ciocoi („La fiecare răspîntie, Scatiu *se credea dator* să sperie lumea cu gemetele" : naratorul își însușește aici punctul de vedere al *lumii bune* care participă la ceremonie) :

„Matei enervat îl strînse de braț :

— Nu mai striga așa !

Glasul lui poruncitor păru că sugestionează pe Scatiu. El tăcu deodată : luă o mînă de pămînt înghețat și o aruncă în groapă. Cînd totul se sfîrși, plecă repede spre sanie, incovoiat și tăcut. Se înveli cu tartanul pe picioare, dînd din cap :

— S-o ia dracu de viață !...

Apoi, adresîndu-se vizitiului :

— Haide, băiete."

Sugestia suferinței la un individ ca Scatiu, grobian exprimată, e mai valabilă în plan estetic decît continua lui caricaturizare prin arătarea cu degetul a falsității emoțiilor, așa cum procedau, cu eroii lor, Bujoreanu sau Baronzi. Dar acest stil comportist dă rezultatele cele mai uimitoare în zugrăvirea „clipelor de extaz erotic", cum spune G. Călinescu, ori a intimității născînde, încărcate de promisiuni, dintre personaje. E cazul capitolului din *Viața la țară* în care Matei face o vizită neanunțată Sașei. Ea îi iese în întîmpinare zicînd simplu : „Ce plăcută surpriză !" Naratorul adaugă : „Pe cînd vorbea, își strîngea părul la tîmple, rîzînd." Notarea gestului ce însoțește replica e foarte bogată în sensuri. Întreaga pripeală

Scanned with OKEN Scanner

emoţionată a tinerei femei, luată pe neaşteptate, poate fi ghicită în gestul strîngerii părului, în timp ce vorbeşte (căci n-a avut răgaz înainte), sau în rîsul puţin stingherit. Stările sufleteşti decurg din comportament fără a mai fi utilă intervenţia naratorului, ce se mărgineşte a plasa o cameră de luat vederi care filmează scena. Locul unde se află postată camera e interesant de ştiut : scena e relatată din perspectiva lui Matei Damian. Pe el nu-l vedem : nu ştim nici cum e îmbrăcat, nici ce gesturi face cînd îşi spune replicile. Cel care vede joacă rolul unui focalizator. (O focalizare externă, în termenii lui Genette, căci naratorul spune mai puţin decît ştie personajul.) În schimb, tot ce se petrece cu Saşa e vizibil, pus, aş zice, sub semnul aparenţei : „Ea, servindu-l, *părea* a se gîndi la ceea ce vrea să-i spuie". Sau : „Ea rămase locului, nedomirită, *părînd* a se gîndi". Stilul comportist este neapărat unul al aparenţei, căci, desfăşurînd o mimică sau o gestică sub formă obiectivată, fără să ne arate raţiunile lor sufleteşti, înlocuieşte certitudinile stilului auctorial cu conjecturi. Putem (şi trebuie) să bănuim cauzele interioare ale acţiunilor ; ele nu ne sînt dezvăluite direct, ci prin intermediul a ceva care *apare*. G. Călinescu a semnalat aici începutul analizei în romanul nostru : „Deşi tratarea rămîne exterioară, apare aici întîia oară pagina analitică, întrucît obiectul scriitorului nu e omul, ci o stare în sine, studiată monografic". Nu înţeleg prea bine concesiva : e vorba de superficialitatea analizei, sau de constatarea unghiului exterior din care se realizează observaţia ? Probabil criticul face o judecată de valoare. Interesîndu-ne de perspectivă, ea este exterioară, datorită faptului că naratorul se identifică provizoriu cu cîte un personaj participant la acţiune ; obiectul nu mai e omul (integral : social, biografic, fizionomic, moral) de la Filimon, ci starea lui de moment, însă nu atît studiată monografic, cît schiţată în sine, în modul apariţiei ei. Zîmbetul satanic al eroului lui Filimon, în clipa cînd săvîrşea o faptă, era lipsit de ambiguitate, căci nu „reflecta" o simţire, ci i se substituia, ca un număr de inventar obiectului desemnat ; zîmbetul Saşei sugerează, echivoc, nesigur, fluctuant, o simţire la care nimeni — nici naratorul — nu are acces direct.

Scanned with OKEN Scanner

SĂRACA VĂDUVĂ CU DOI COPII

Iată celebra frază cu care începe romanul lui Slavici :

„A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuții de ei, dar era tînără și voinică și harnică și Dumnezeu a mai lăsat să aibă și noroc."

Tudor Vianu a atras atenția asupra oralității de tip popular la Slavici iar G. Călinescu, exemplificînd prin *Popa Tanda,* a făcut observația că „împrumutînd graiul eroilor, scriitorul deschide nuvelele printr-un fel de acord stilistic". Chestiunea ce se ridică și în cazul frazei inițiale din *Mara* este : cine vorbește ? cu alte cuvinte, cine este naratorul ? Vorbitorul necunoscut, care o căinează pe *săraca* văduvă cu doi copii, *sărăcuții de ei,* folosește de fapt însești cuvintele Marei, lucru de care ne dăm seama după două pagini, cînd o auzim pe Mara închinîndu-se ca să mulțumească Domnului pentru reușita unei afaceri și chemîndu-și copiii cu vorbele : „Închinați-vă și voi, *sărăcuții* mamei !" Și, imediat, se atribuie Marei motivarea interioară a acestei formule stereotipe : „Sînt săraci, *sărăcuții* că n-au tată ; e *săracă* și ea, *c-a rămas văduvă cu doi copii*". Stilul indirect liber din acest pasaj indică în Mara pe cea care gîndește astfel. Să conchidem că este ea naratorul ? Cu siguranță nu, căci, folosind expresiile Marei, ca și cum și-ar însuși punctul ei de vedere, naratorul rămîne totuși distinct de personaj. Intră, cum ar spune Bahtin, în orizontul lui,

dar nu se confundă cu el. Distanța care-i separă pe unul de altul se manifestă, și ea, de cîteva ori, în acest prim capitol. O surprindem ca pe o ironie : vocea naratorului trece pe nesimțite de la identificarea cu limbajul văicăreț și prefăcut al *săracei* femei la dezvăluirea, ca din întîmplare, a adevăratei ei situații materiale. „Dumnezeu a mai lăsat să aibă și noroc", ni se spune încă în prima frază. Dăm atenție acestui adaos la portret, abia cînd vocea urmează astfel :

„Nu-i vorba, Bîrzovanu, răposatul, era, cînd a fost, mai mult cîrpaci decît cizmar și ședea mai bucuros la birt decît acasă ; tot li-au mai rămas însă copiilor vreo două sute de pruni pe lunca Murășului, viuța din dealul despre Păuliș și casa, pe care muma lor o căpătase de zestre. Apoi, mare lucru pentru o precupeață, Radna e Radna, Lipova e numai aci peste Mureș, iar la Arad te duci în două ceasuri."

Să notăm perfidia : „tot li-au mai rămas copiilor..." Mara plîngîndu-i pe sărmanii copii, dezvăluirea e fără echivoc. În sfîrșit, pe lîngă noroc, este la Mara și destulă intrepiditate negustorească : femeia știe cînd și unde să-și scoată „șatra și coșurile pline", avînd program perfect adaptat locului și zilei de tîrg :

„Dar lucrul cel mare e că Mara nu-ți iese niciodată cu gol în cale ; vinde ce poate și cumpără ce găsește ; duce de la Radna ceea ce nu găsești la Lipova ori la Arad și aduce de la Arad ceea ce nu găsești la Radna ori la Lipova. Lucrul de căpetenie e pentru dînsa ca să nu mai aducă ce a dus și vinde mai bucuros cu cîștig puțin decît să-i «clocească» marfa."

Acest joc între identificare și distanță permite naratorului să caracterizeze, oareeum insinuant, personajul Marei, din două puncte de vedere, alternativ : din acela exterior, să-i zicem al obștei de care aparține ; și din acela interior, al motivațiilor proprii. O dată este Mara așa cum apare celorlalți ; altă dată, așa cum ar dori să apară sau așa cum se închipuie apărînd. Nici identifi-

Scanned with OKEN Scanner

carea, nici distanța nu sînt absolute : e vorba mai curînd de o confruntare permanentă, fără ca vreunul din termeni să fie privilegiat decisiv. O perspectivă, aceea din afară, e de natură etică ; a doua, cea dinăuntru, e de natură psihologică. Simplu spus, colectivitatea apreciază și judecă ceea ce individul face ca urmare a impulsurilor sale naturale. Naratorul „cuprinde" în sine ambele laturi, atît instanța supraindividuală, care reglează sistemul („gura satului"), cît și psihologia, instinctul, imaginația fiecărui personaj, care îi motivează acțiunile.

Inedit, în raport cu proza anterioară, este modul identificării. Traducerea frămîntărilor interioare ale personajelor se realizează cu ajutorul stilului indirect liber (prezent accidental în *Elena* lui Bolintineanu, ca și necunoscut lui Filimon). O pagină ca aceasta conține una din primele încercări de realism psihologic la noi, prin urmărirea fluxului gîndirii, surprins „pe viu" :

„Seara apoi, după ce rămase singură și-și făcu socoteala, ea stete foarte mult pe gînduri.

Era mare lucrul pe care voia să-l facă, mare și greu. Nu-i vorba, cîștigul podului ar fi fost destul de mare ca să plătească pentru Persida și să-i mai și rămînă pentru cheltuielile ce voia să-și facă cu Trică. Ba mai și rămînea ceva pe deasupra.

Ea a luat însă arînda podului din banii Persidei : cum putea să-i facă parte și lui Trică ? Își nedreptățea fata !"

Procedeul lui Filimon era, în astfel de cazuri, monologul interior, introdus prin „își zise în sine", care presupunea, în continuare, o transcriere fidelă a vorbirii personajului. Stilul indirect liber, mai modern, manifestă o perspectivă subiectivă decisă, înlăturînd neajunsul vorbirii interioare prea coerente : limbajul se mulează pe o psihologie, izvorăște dintr-o reacție trăită, păstrîndu-i intactă șovăiala confuză. Ar fi fost greu, dacă nu cu neputință, să fie exprimat în limpezi fraze monologate caracterul dilematic al reflecțiilor Marei din pasajul citat, alternarea tonului interogativ cu acela peremptо-

Scanned with OKEN Scanner

riu, mișcarea vălurită a unei gîndiri impregnate de simțire. Limbajul naratorului este totdeauna la Slavici contaminat de limbajul personajelor. Personajul însuși nu mai seamănă cu manechinul inert, mînuit după voie, de la Filimon. El e o prezență densă, ireductibilă, de care perspectiva autorului trebuie să țină seama. La Filimon, naratorul era un cronicar îndepărtat și autoritar ; progresul consta, la Duiliu Zamfirescu (acolo unde era sesizabil, nu pretutindeni, inconsecvent și fragil) în impersonalizare : naratorul devenea un ochi discret ; la Slavici, el este un martor. Nu are autoritatea primului, îngăduindu-și doar să fie ironic, perfid, insinuant, să corecteze punctul de vedere al personajelor, fără a-l putea totuși schimba ; nu are nici capacitatea de abstragere a celui de al doilea, pentru că ascunde în sine un moralist. E martor și deopotrivă *raisonneur*. Dacă în *Viața la țară* impersonalitatea nu se realiza pînă la capăt, flaubertian, de vină era stîngăcia manevrării unei tehnici prea de curînd învățate. Aici cauza este tocmai în dubla funcție, deliberată, a naratorului. Stilul auctorial din *Ciocoii* era în esență romantic. Acela comportist de la Duiliu Zamfirescu era aristocratic realist : fin, subtil, aplicabil mai ales sentimentelor în stare să transpară într-un comportament și excluzînd (iarăși : în ipostaza ideală, pe care autorul lui Tănase Scatiu rareori o realizează) orice apreciere. În sfîrșit, realismul lui Slavici este unul popular, care pretinde numaidecît o justificare etică. (Măcar în privința caracterului popular al acestui realism, Duiliu Zamfirescu nu greșea scriindu-i lui I. Negruzzi în 1894 la apariția *Marei* în *Vatra* : „Ori noi ne-am făcut pretenționși, ori scriitorii populari ca Slavici și-au trăit traiul...") Însăși problema *Marei* este, cum vom vedea, aceea a raporturilor dintre o supraindividualitate exigentă, constrîngătoare și la nevoie (deși rareori) represivă, și libera afirmare a individualității umane. Este, într-un stadiu incipient, problema mai generală a romanului burghez. Atît tensiunea cît și rezolvarea, existente în subiect, se pot depista, iată, și la nivelul stilului narativ : prin dubla întrebuințare dată naratorului, care se deplasează continuu între planul protago-

Scanned with OKEN Scanner

niștilor (al personajelor ce trăiesc și acționează) și acela al martorilor (invizibilă, dar sesizabilă, prezență a Celorlalți) : între actorii și corul tragediei. Stilul *Marei*, indecis aparent între acesta două perspective, o împacă finalmente pe prima în ultima, printr-un fel de sacrificiu care seamănă bine cu împăcarea, la nivelul subiectului (mai exact al celor trei subiecte paralele), a aspirațiilor de revoltă ce frămîntă pe Natl, Persida și Trică, în resemnarea filosofică pe care obștea o recomandă iar Mara o practică în felul ei.

Dacă celelalte romane ale lui Slavici sînt fără valoare *(Cel din urmă armaș* transferă unele probleme din *Mara* în clasa boierească din vechiul Regat, fără însă vreo pricepere a psihologiei specifice iar *Din bătrîni* evocă, înainte de Sadoveanu, episoade din istoria de demult a „muntenilor", adică a retrașilor în munți, într-o narațiune stîngace, cu elemente romantice de *Atala), Mara* trebuie considerată prima capodoperă a genului la noi. De la N. Iorga, care a crezut că titlul potrivit ar fi fost *Copiii Marei,* la Magdalena Popescu („De ce *Mara ?* Personajul, central ca frecvență a aparițiilor și intensitate a preocupărilor, este Persida") mulți comentatori au părut mirați de titlu. În realitate romanul este mai ales romanul Marei, Persida însăși nefiind decît o Mară juvenilă, pe cale de a lua, cu vîrsta, obiceiurile și înfățișarea mamei sale, ca și Natl pe ale lui Bîrzovanu. În afara lor, puține mai sînt personajele individualizate. Personajele secundare sînt toate tipuri, alcătuind fundalul : Hubăr și Hubăroaie, maica Aegidia, Codreanu, Marta, Bocioacă și ceilalți. Bandi e un „caz", o exemplificare naturalistă a glasului sîngelui, crima lui din final mai mult stricînd cărții. De îndată ce un personaj stă mai mult timp în atenția lui Slavici, el se individualizează psihologic : așa se întîmplă, de pildă, într-un tîrziu, cu Trică, pe care-l credeam sacrificat în favoarea Persidei. Duiliu Zamfirescu, am văzut, izbutea în instantanee ; cînd prelungea observația, personajul se estompa în loc să devină mai pregnant. Stilul comportist e unul al „vizi-

Scanned with OKEN Scanner

unii“ fulgerătoare, al aparenței de-o clipă, care, ca blitzul fotografic, permite fixarea imaginii. Din contra, la Slavici, se constituie o reprezentare complexă, tridimensională, a personajului, observat atent din mai multe unghiuri, ceea ce implică o lungire a timpului de expunere. Acest realism meticulos va atinge apogeul la Rebreanu, unde iluzia existenței complete, sesizate pe mai multe căi (gest, comportament global, psihologie, socialitate), va fi desăvîrșită, ca un *trompe l'oeil*. Din aceste patru personaje, care alcătuiesc grupul protagoniștilor, se aleg cele două narațiuni principale ale cărții : „romanul“ zgîrceniei grijulii a Marei și romanul iubirii dintre Persida și Natl. Mult mai scurt, episodul revoltei lui Trică ar fi putut constitui, la rîndul lui, un roman. Toate au ca element comun studierea așa zicînd pe viu a mecanismelor care reglează comportamentul indivizilor în colectivități restrînse și oarecum închise ca acelea din Slavici. Spre deosebire de marile nuvele, unde lumea era aproape exclusiv țărănească, în *Mara* ea se compune din tîrgoveți, breslași, adică negustori și mică burghezie. Avea dreptate Iorga, nu Călinescu : nu e vorba de zugrăvirea „sufletului țărănesc de peste munți“, cum zice al doilea, ci de acea lume pestriță și totuși omogenă de tîrg transilvănean, care i-a atras atenția celui dintîi încă de la apariția romanului. D. Vatamaniuc a susținut că *Mara*, deși obiectul său nu-l formează satul, e tot un *Bauernroman*, înrudit cu scrierile germane ale unui K. Immermann, pe motiv că lumea provinciei și a micului oraș zugrăvită în el are, ca și aceea rurală din nuvele, caracter închis, familial, arhaic. Tradiția joacă rolul esențial prin legile ei nescrise iar încălcările ei produc cataclisme.

Însă între nuvele și *Mara* există cîteva diferențe semnificative care ne-ar putea determina să vedem în aceasta din urmă mai curînd un roman burghez decît unul țărănesc. Dacă mulți eroi slavicieni sînt preocupați de avere, în *Mara* averea se materializează în bani. Știm că în *Comoara* banul era încă ochiul dracului iar în *Moara cu noroc* filosofia scriitorului se exprima prin aceea a bătrînei : mulțumește-te cu ce ai, mult-puțin, nu provoca soarta. Tragedia izbucnește, în aceasta din urmă, în parte datorită

Scanned with OKEN Scanner

setei de bani, în parte datorită forţării soartei. Pentru prima oară în *Mara*, autorul vede, fără dubiu, în ban o valoare pozitivă iar în energia întreprinzătoare a eroinei un fapt foarte stimabil. Vechiul tip de tragedie nu mai e posibil. Mara poate fi, cum spune Călinescu, „tipul comun al femeii mature de peste munţi şi în genere al văduvei, întreprinzătoare şi aprige" la care apare cu desăvîrşită artă „proporţia aceea de zgîrcenie şi de afecţiune maternă, de hotărîre bărbătească şi de sentiment al slăbiciunii femeieşti", dar ea nu rămîne mai puţin un tip din afara sferei social-morale a satului. Precupeaţa Mara e prima femeie capitalist din literatura noastră. Pe ea n-o interesează avuţia funciară, ca pe Dinu Păturică ori Tănase Scatiu, faţă de care înfăţişează un moment ulterior : scopul ei fiind să strîngă bani, întreaga intrepiditate îi este canalizată în afaceri. E o *businesswoman*. Acest fapt ne explică două lucruri : de ce ea se consideră săracă şi se tînguie, avînd, cum am văzut, vie, livadă şi casă ; şi felul însuşi al ei de a achiziţiona şi de a se lansa în afaceri. Mara nu e pur şi simplu zgîrcită : este şi extrem de calculată. Şi transformă totul în bani. Are stofă de cămătar, preferă să împrumute cu dobîndă altora, decît să investească. Pentru copii, pune bani la ciorap (fiecare copil cu ciorapul său). Ea tezaurizează, se află deci în stadiul acumulării primitive a capitalului. Averea Mariei creşte proporţional cu acest capital monetar, investit cu prudenţă (arenda podului, apoi afacerea cu pădurea şi cametele). El reprezintă totul pentru Mara, mai mult (paradoxal) decît reprezintă înşişi copiii : face orice spre a se sustrage de la plata pensiunii Persidei la maici şi nu dă nici un ban ca să scape pe Trică de recrutare. Cînd băiatul i se plînge că nu vrea să fie „robul" lui Bocioacă şi mai ales al nevestei acestuia (ei îl răscumpăraseră de la armată), Mara îi ţine o lecţie absolut uimitoare de cinism, încheind astfel : „Nu dau nici un ban ! răspunse Mara îndărătnică. Dacă te vei încurca, atîta pagubă ! Ce perzi ? ! Nu e rușinea mea, nici a ta, ci a ei ! Vorba e să nu-ţi umble gura". La botezul copilului Persidei, cînd e din nou „pace şi liniște" în inimi, după multă vreme, Hubăr dăruieşte copilului un pumn de galbeni iar Hubăroaia îl înzestrează

Scanned with OKEN Scanner

cu cinci mii de florini. Mara, simțitoare la aspectul social, nu poate rămîne mai prejos și se gîndește să dea în sfîrșit lui Natl zestrea Persidei. Scena este extraordinară, prin intuirea exactă a zbuciumului Marei între dorința de a se arăta demnă de stima celorlalți și greutatea de a se despărți de bani. Tezaurizarea a ajuns o curată manie. Mara are peste treizeci de mii de florini, banii Persidei, strînși adică pentru ea. Încă o dată se vede că zgîrcenia Marei e iubirea de ban a cămătarului. Să-i dea lui Natl, pe toți, e prima ei pornire :

„Pare însă că erau prea mulți bani, așa, deodată... Era destul să-i dea treizeci, douăzeci și cinci ori douăzeci de mii. Ceilalți tot ai ei rămîn, dar sînt mai bine păstrați. Ea luă în cele din urmă zece mii. Tot era mai mult decît ce dăduse Hubăroaie, poate chiar prea mult, și îi venea Marei să se întoarcă din drum".

În cele din urmă chemă pe Natl deoparte și, foarte emoționată, îi dă opt mii de florini. Sentimentalismul Marei e vizibil condiționat de bani. Cum Natl se sperie de atîta bănet, Mara e bucuroasă să-i păstreze ea și pe mai departe. Însă vrea ca lumea să știe ce zestre are Persida :

„Nici că se uitau însă oamenii ca mai nainte la dînsa. Las' că banul te ridică și în sufletul tău, și în gîndul altora, dar banul agonisit e o dovadă de vrednicie, și mesenii toți înțelegeau de ce Mara șade în scaun ca pusă într-un jeț și vorbește rar și apăsat. Poate chiar și Hubăr, care adunase și el destul, se uita cu un fel de mirare la dînsa, căci era femeie neajutorată."

Banul aduce împăcare și respect : știe Mara ce știe. Grija ei de copii este, în schimb, mult mai mică decît a fost de obicei considerată. Desigur, Mara își iubește odraslele și se mîndrește cu ele. E preocupată de năzbîtiile lui Trică, la școală, ori de faptul că Persida se face peste noapte mare și frumoasă. Însă nu se omoară cu firea. Dragostea ei are, pe de o parte, o latură demagogică, menită a-i atrage compătimirea lumii. Mara exploatează, din instinct, atît foarte relativa ei sărăcie, cît și greutățile în viață ale unei văduve singure cu doi copii, sărăcuții de ei ! Îi cam lasă de capul lor, nu-i îmbracă,

Scanned with OKEN Scanner

nu-i controlează să se spele, să se pieptene. Maica Aegidia are mari probleme cu Persida din acest punct de vedere. Trică sperie pe cei în ale căror case intră. Pe de altă parte, copiii sînt copii și orice s-ar întîmpla, de vor avea puțin noroc, vor izbuti în viață. Aici Mara se arată brusc fatalistă. Ea, energica și silitoarea cămătăreasă, se lasă, măcar în această privință, în seama Domnului. Aflînd de fuga Persidei cu Natl, Mara ar trebui să fie zdrobită, dacă s-ar confirma ideea că ea simbolizează maternitatea absurd grijulie. Nimic din toate astea : în locul deznădejdii că „duse erau, pierdute pentru totdeauna gîndurile frumoase pe care și le făcuse despre viața fiicei sale", Mara e cuprinsă de o ciudată mîndrie. Dovadă că acele planuri ale ei erau nu prea importante și că Mara știa bine că fiecare om își face singur viața lui ; legea triumfă cu toate accidentele inevitabile ; toți trecem prin aceste crize. Aceasta fiind filosofia fatalistă a Marei, e instructiv să aflăm că mîndria ei în fața gestului Persidei se explică prin revelația asemănării fiicei cu mama. Persida are stofa Marei, încăpățînarea ei de om care, cînd își pune în gînd o afacere, nu se oprește pînă n-o duce la bun sfîrșit : „Mara se uită lung la el (Trică) și începu să rîdă. Tot n-avea nimeni copii ca dînsa ; dacă și-au pus ei odată ceva în cap, nu-i mai scoate nimeni din ale lor". Ce naște din pisică, șoareci mănîncă. Aceeași reacție aparent paradoxală o are Mara cînd Trică, deși răscumpărat de Bocioacă, se predă singur spre a se face cătană. La Persida, revolta e a dragostei, e criza sîngelui tînăr așa de obișnuită în romanele lui Sadoveanu ; la Trică revolta e a bărbatului care vrea să ia viața în piept fără cocoloșeală. Și dacă Mara nu-l cocolosise cine știe ce (am văzut cum îl îndeamnă să se încurce cu femeia lui Bocioacă numai ca să nu fie silită a plăti ea răscumpărarea), alții, Bocioacă de exemplu, dorindu-l de ginere, erau gata la orice. În fine, Trică își ia lumea în cap, în felul lui, și se duce la recrutare. Mara, împreună cu Persida, îl întîmpină pe proaspătul soldat. Iată magistralul pasaj :

„Cum ar fi putut ea să creadă că tocmai acum i se strică toate planurile ?

Scanned with OKEN Scanner

A început să rîdă cu hohot cînd a văzut spaima Persidei, care înţelese numaidecît hotărîrea fratelui său.

Era o nebunie ! Împărăţia, după ce a luat o dată banii, nu mai avea nici un drept asupra lui. Ea rîse din nou cînd Persida îi spuse că Trică are să capete banii înapoi. O treceau fiorii cînd se gîndea că feciorul ei o să primească deodată atîta sumă de bani ; dar nu credea că împărăţia o să fie atît de proastă ca să-i dea banii după ce-i are o dată.

Aşa, rîzînd mereu, a trecut Murăşul, şi mai vîrtos rîdea cînd l-a văzut în sfîrşit pe Trică cu şapca pe ureche. Ah ! ce bine îi şedea ! Ah ! ce fecior ! Nu era nici unul ca dînsul !

Trică se cutremură din tot trupul cînd le văzu. Apoi, cuprins de o pornire dureroasă, făcu cîţiva paşi spre mumă-sa, o îmbrăţişă lung şi o sărută de mai multe ori în vreme ce Persida începu să plîngă, şi plîngeau toţi văzînd-o pe dînsa plîngînd.

Ca să scape, Trică se desfăcu, ridică iar sticla cu vin şi, cu lacrămile în ochi, începu să chiuiască din nou încît răsuna oraşul.

— Muzica ! să cînte muzica ! — strigă Mara ca ieşită din fire — şi începu să bată din palme.

Tot n-avea nimeni fecior ca dînsa ! Şi pornit alaiul înainte, ea mergea în frunte alăturea cu feciorul ei, sărind mereu ca în joc, chiuind din puteri şi bătînd mereu din palme, luată de vîrtejul din care nu putea să-şi scoată feciorul."

Criticii au înclinat să vadă în Mara un fel de forţă a naturii : desigur, ea este cu adevărat una, femeie vitală, harnică, neobosită, dar nu este mai puţin o forţă socială : condiţionată şi putîndu-se exercita într-o anumită societate. Ea este o parvenită, ca şi Păturică ori Scatiu, însă cea dintîi căreia ideologia autorului nu-i răpeşte, printr-un act arbitrar, biruinţa. Biruitoare, văduva devine o femeie onorabilă, prin bogăţie, dar şi prin exemplul pe care chiverniseala ei îl oferă altora. A scos bani din afaceri şi şi-a crescut copiii : ce altceva i s-ar putea cere ? Nimeni, în lumea ei, nu are alte preocupări, în afară de a se îmbogăţi şi de a-şi căpătui

odraslele. Modul ironic în care naratorul se referă la prea chivernisita femeie denotă o anumită indulgență a obștei : nimic reprimant nu intervine ; e vorba doar de a corecta excesele, pentru ca armonia dintre individ și colectivitate să fie respectată. Acestea fiind scopurile principale, dragostea e de obicei suspectă. Fata nu trebuie să iubească spre a se mărita. Părinții sînt aceia care-i aleg soțul potrivit și la vreme. Pentru orice Persidă se găsește totdeauna un Codreanu. Iubirile flăcăului n-au importanță socială nici cît călătoria rituală în care se inițiază în meserie. De obicei, încălcarea acestor reguli tacite duce la crize, dar nu la tragedii. Uciderea lui Hubăr de către Bandi, în final, este excesivă. Bandi rămîne de altfel singurul irecuperabil dintre răzvrătiții din roman. Raportul însuși dintre obște și individ — care e în *Mara* o formă a toleranței — e în cazul lui inexplicabil încălcat. Persida și Natl, deși trag atîția ani din greu, ajungînd să se urască unul pe altul, fiindcă s-au căsătorit împotriva voinței părinților, nesocotind convenințele obștei, sînt totuși iertați ; tinerețea le justifică în parte greșelile. Mulți tineri au trăit criza lor, s-au cuminții pe urmă și au ajuns oameni de nădejde. Întregul destin al acestor personaje — de la Mara la Persida — e fundamental optimist. Persida devine o Mara și ciclul se reia de la capăt. Nimic nu pare a opri mersul lucrurilor înainte. Chiar și din acest punct de vedere, *Mara* e mai curînd un roman burghez decît unul țărănesc, ținînd de epoca dintîi a ascensiunii acestei clase, în care toate visele par a se împlini, toate marile eforturi sînt răsplătite iar cei puternici și neobosiți înving. Multe *Bauernromane* de la noi fiind tragice, nostalgice, expresie a degradării lente a unei clase vechi, sau, ca în *Moara cu noroc,* expresie a neîncrederii în ban, *Mara* e o scriere optimistă, în care transpare sentimentul siguranței de sine al unei clase noi. Furtunile inerente n-o clatină. Elementele de disoluție nu s-au ivit încă. În totul, e o lume solidă și în progres (Mara o simbolizează), ca una din acele familii aflate încă pe panta urcătoare pe care le-au descris Galsworthy și ceilalți autori de cicluri românești de după 1900. Putem compara ideea din

Scanned with OKEN Scanner

Mara cu acea din *Cel din urmă armaș*: aici o familie în urcare, dincolo una în declin. Dar în *Mara* familia aceasta e burgheză, în *Cel din urmă urmaș*, boierească. Înainte de a introduce în proza noastră epopeea vieții țărănești, ardelenii au propus prin *Mara* un solid roman al vieții de tîrg, cu bresle organizate ireproșabil, cu negustori, mici burghezi, afaceriști, arendași și cămătari La nivelul ambițiilor, reușitele nu sînt scandaloase. Sîntem încă în inocența paradisiacă a începuturilor. Valori ce vor fi socotite negative mai tîrziu sînt deocamdată acceptate în deplină pozitivitate. Reușita e încă un criteriu stimat. Societatea, ca o familie, își păstrează intact prestigiul. Breslele sînt ele înseși organizate ca niște familii. Exploatarea e relativ blîndă, ca pentru o deprindere cu greul vieții a tînărului ucenic. Revoltații nu sparg unitatea societății. Sînt readuși mai devreme ori mai tîrziu la ascultare. Trică, ispitit de nevasta patronului său, evită adulterul, care ar fi fost un lucru mai greu tolerabil și decît zgîrcenia Marei, și decît fuga Persidei cu Natl. O socialitate triumfătoare izbutește să mențină în sînul ei pe toți indivizii, căci ei nu au descoperit deocamdată pericolul manipulării, depersonalizării ori chiar mutilării.

Romanul dragostei dintre Persida și Natl, extraordinar în sine, confirmă la rîndul lui aceste ipoteze. Persida e o fată naivă și totuși cu un instinct al realului în care putem recunoaște pe fiica Marei, timidă și decisă, sinceră și disimulată. Iubește pe Natl de cum îl zărește de la fereastra deschisă a camerei mănăstirești. Această iubire seamănă cu o boală împotriva căreia se luptă. E felul de a iubi în mai toată proza ardelenilor. Bolnave de dragoste sînt atîtea din eroinele lui Agârbiceanu (din *Jandarmul*, de exemplu) sau Rebreanu (Laura din *Ion*, face rituala criză). Febra crește în absența iubitului, scade în prezența lui. Destul de lucidă ca să-l cunoască, Persida se va dărui fără rezerve slabului Natl. Toate revederile lor, după lungi despărțiri, sînt de o mare finețe psihologică, la fel ca spovedania Persidei către Mara, dintr-un moment de cumpănă, ce are stilul simplu și candid-prefăcut al poeziei erotice a lui Coșbuc:

Scanned with OKEN Scanner

„Într-o zi — urmă apoi liniștită — o suflare de vînt a izbit una din ferestrele de la chilia maichii Aegidiei și a spart cîteva geamuri. Am alergat și l-am văzut pe el uitîndu-se uimit la mine. M-am uitat și eu la el, fiindcă nu-l mai văzusem, și mi-a venit mai întîi să rîd, apoi să plîng, de necaz. Maica Aegidia, intrînd și ea, și văzîndu-l, m-a dat iute la o parte. Acum știu de ce, dar atunci mi-am făcut de lucru prin casă și, după ce maica Aegidia a ieșit, am deschis, ca să-i fac lui în pizmă, fereastra din fața măcelăriei, și am stat în ea, ca să-l văd și să mă vadă. Iară el, mamă, mi-a făcut semn să închid fereastra : tu vezi că el nu e de vină."

Povestind, Persida își ușurează inima. Îl căinează pe Natl, se căinează pe ea. E un mod de a-și mărturisi o iubire care o chinuiește și pe care n-ar voi s-o recunoască. Plîngerea ei crește, într-o desăvîrșită gradare a sentimentului de dureroasă fericire, pînă la exclamația finală :

„— Luni, apoi — urmă Persida — a trecut în patru rînduri prin fața casei lui Claici, marți tot așa, tot așa miercuri și joi. Eu voiam să nu-l bag în seamă, dar astăzi, după ce ați plecat cu toții la tîrg, nu m-am mai putut stăpîni, ci i-am ieșit în cale, ca să-l întîlnesc. Nu mai pot, mamă : mi-e milă de el și mă mustră cugetul !

— Vai de sufletul lui ! grăi Mara suspinînd.

— Cum a rămas el ? urmă Persida deznădăjduită. Ce face el acum ? Ce are să facă mîine ? Cum are să-și petreacă zilele vieții ? O să afurisească ceasul rău în care m-am ivit în calea lui, ca să stric tot rostul vieții lui !"

Iubind pe Natl și fugind cu el, căci e de altă religie și ca să ajungă unul la altul, ar trebui să încalce legea nescrisă a obștei, Persida are totuși perfectă stăpînire de sine și nu-și pierde capul. Cînd se ivește Codreanu, pretendent serios, îl respinge fără jigniri inutile, cu o abilitate neașteptată de femeie cu experiența vieții. Persida se poartă în această împrejurare ca o adevărată domnișoară :

Scanned with OKEN Scanner

„— Și dacă eu te-aș ruga ? întrebă el sfios și cam cu jumătate de gură.

Ea se ridică și rămase stînd dreaptă și cu ochii în jos.

— D-ta știi că țin mult la d-ta și n-aș putea să zic nu ! răspunse ea încet. Dar ții și d-ta la mine și nu ești în stare să-mi faci sîlă. Mai tîrziu : nu-i așa ?

— Da ! răspunse el ridicîndu-se.

— Îți mulțumesc, grăi dînsa întinzîndu-i mîna. El apucă mîna și o sărută.

— Ai să mai treci pe la mama ? întrebă ea.

— Nu ! răspunse el hotărît.

— Îți mulțumesc — grăi iar dînsa — și la revedere !

El îi sărută încă o dată mîna, apoi dînsa se retrase și peste puțin intră sora bătrînă, înaltă și slabă, ca să descuie ușa pe care avea să plece Codreanu."

Cu aceeași finețe psihologică, sînt relatate alte două întîlniri ale Persidei cu Natl. Una se petrece la Arad, unde Persida a fost trimisă de maică-sa. Dînd din întîmplare acolo peste Natl, Persida, deși abia îl văzuse înainte, are inexplicabila impresie că sînt vechi și buni prieteni. Magdalena Popescu explică admirabil acest sentiment și încă din punctul de vedere care mă preocupă aici. Ea spune că modificarea impresiilor fetei se datorează schimbării *locului :* „Variațiile unui psihic sînt cel mai adesea puse la el (la Slavici) în funcție de alternanțele între medii marcate prin factorul de constrîngere și medii indiferente la acest factor. Chiar grupele mari de personaje se pot împărți în cele care caută *un loc al coerenței prin oglindirea într-o obște* și cele care fug de asemenea determinări, preferînd spațiile unei libertăți necontrolate. Persida face parte din prima categorie și fiecărei dezlănțuiri sentimentale — care o încearcă doar în spațiile nesupravegheate — îi va alătura întoarcerea reparatoare printre ai săi, unde redevine «ea însăși»." Citatul în sprijin este elocvent :

„Era, sărmana de copilă, cuprinsă de spaimă aici, în mijlocul acestei lumi, unde nimeni nu i se punea împotrivă. O, Doamne ! cîte n-ar fi făcut ea dacă n-ar fi

Scanned with OKEN Scanner

fost în apropierea ei Trică ? și ce ar fi făcut cînd s-ar fi văzut singură, de capul ei ?

Nu ! omul nu trebuie să fie niciodată singur.

Voia să meargă acasă, unde toți o cunosc, toți se simt în drept a-i sta în cale, unde privirile tuturora o mustră, unde nu poate să umble de capul ei."

Așadar, revolta prin iubire a Persidei e ținută în frîu, reprimată de „gura satului". Întreg zbuciumul ei este cuprins între respectarea valorilor generale, obștești, impuse de tradiție, și simțirea pentru Natl, egoistă, individualistă. Existența frînei ne asigură oarecum că un om ca Persida nu poate greși ; sau că, de va greși, își va răscumpăra greșeala și, după purgatoriul de rigoare, va fi reprimită la sînul obștei. E semnificativ și episodul, decisiv, în care, aflînd că Natl și-a lovit tatăl, Persida îl cheamă și are cu el o discuție. Deci Natl a întrecut măsura : furia lui arată o tulburare apropiată de nebunie. Cel puțin așa judecă prudenta Persida, plîngîndu-se maicăi Aegidia, căinîndu-și mama și abia apoi mergînd să vadă pe Natl. Scena decide viitorul relațiilor lor :

„— Ce e, Ignatius ? grăi dînsa. Ce s-a întîmplat ? Cum a căzut o atît de groaznică nenorocire pe capul tău ?

Era în acel Ignatius pe care nu-l mai auzise de la nimeni, în tonul cu care vorbise ea, în întreaga ei fire, atîta căldură, atîta inimă deschisă, o atît de curată iubire, încît el rămase cuprins de uimire și uitîndu-se la ea ca la o ivire mai presus de fire."

Urmează explicațiile dostoievskianului Natl și hotărîrea Persidei :

„— Asta e o boală fără leac, un blestem pe capul meu : nu-mi mai sta în cale ; lasă-mă să mă duc gonit de soarta mea și fugi de mine și nu te mai uita-napoi și-nchide ochii, ca să nu mă mai vezi, și alungă-mă din gîndul tău. Tu ești prea bună pentru mine, strigă el deznădăjduit, și sufletul tău cel curat se spurcă însuși pe sine prin gîndul de mine ! Fugi !

Scanned with OKEN Scanner

Uitîndu-se cu ochi mari și înduioșați la dînsul, Persida prindea una cîte una vorbele de pe buzele lui, și cu cît mai mare era deznădejdea lui, cu atît mai senină se făcea fața ei :

— Nu ! grăi dînsa în cel din urmă cu liniștită hotărîre. N-am să mă înspăimînt, n-am să fug, n-am să te părăsesc — zise — și-i apucă mîna și se alipi de el și-și trecu gingaș brațul peste gîtul lui. Ah ! — urmă apoi ca dusă-n altă lume — ce ademenitor e gîndul că am să te scot din întunericul în care ai căzut, să-ți luminez viața, să te văd... iarăși voios ca odinioară. Am eu, eu am să te scot, să te luminez, să te văd. Uite-te la mine și rîde cum ai rîs atunci cînd ne-am întîlnit pe pod, Ignatius ! adaose privind cu nebiruită stăruință în ochii lui.

El se uita rîzînd cu ochi scăldați în lacrămi în ochii ei plini de văpaie."

Pasiunea e un purgatoriu ca și suferința. Căsătoriți și plecați în lume, reîntorși, dar încă izolați de oprobriul public, Persida și Natl vor fi fericiți, cînd lumea va descoperi că legătura lor este solidă și respectuoasă de convenienţe (se cununaseră de la început, ascunzînd faptul, ca să nu compromită pe preotul nesupus). Din păcate acest admirabil roman erotic este izbutit doar în prima lui parte, căzînd apoi în vulgaritate. Paralel, se produce și o degradare a stilului narativ ce redescoperă procedeele stîngace ale rezumatului de autor, comprimînd mari intervale de timp, plutind pe deasupra lucrurilor. Ceea ce înainte se sugera, în însăși mișcarea imprevizibilă a existenței, acum e spus de-a dreptul, motivat sumar și în afara oricărei expresivități artistice : „Femeie greu muncită, (Persida) pierduse încetul cu încetul înfățișarea ei aleasă și gingașe ; ridicînd ciuberele de apă și oalele de la foc, mutînd mesele de la un loc la altul, punînd mîna la toate, ea se făcuse mai voinică, mai țeapănă, dar totdeodată și mai nodoroasă oarecum, ca copacul încă tînăr, dar mult bătut de vînturi." Retorica stilistică e aici la fel de regretabilă ca și simplificarea psihologiei : „Trăind mereu cu slugi proaste și cu lume

Scanned with OKEN Scanner

adunată la cîrciumă, ea pierduse încetul cu încetul și gingășia sufletului". Natl, care se ticăloșise, se schimbă subit cînd are un copil și săruta mîna lui Hubăr ridicată să-l lovească. Mărturisind Natl că e însurat după lege cu Persida, Hubăr îl iartă de tot și merge la botez. Această parte a romanului e fără interes, ca și complicația cu Bandi, fiu din adulter al lui Hubăr. Mult mai semnificativ este episodul revoltei lui Trică, atunci cînd, cu ocazia Verboncului, se lasă dus la armată ca să scape de nevasta lui Bocioacă.

Mara este romanul socialității învingătoare pe toate planurile în confruntarea cu indivizii, luați în parte, pe care natura și vîrsta îi împing vremelnic la nesupunere. Colectivitatea face legea pe care individul e ținut s-o respecte ; el nu simte deocamdată în această necesitate supraindividuală caracterul opresiv. O primește ca și cum legea tuturor ar fi bună și pentru el. Acesta e pînă la urmă comportamentul și al Persidei, chiar dacă își înfruntă mama, și al lui Natl, care începe prin a-și bate tatăl. Confruntarea nu devine ireductibilă, antinomică. Finalul nu poate fi decît împăcarea deplină a conștiințelor celor mai neliniștite. Mentalitatea calmei și perfect adaptatei Mara învinge pînă la urmă. Realismul romanului lui Slavici constă în zugrăvirea acestui echilibru, doar provizoriu tulburat, dintre viața oamenilor și valorile care le conduc, prin consimțămînt aproape, destinele, dintre adevărurile particulare ale eroilor și acel unic adevăr general în care se topesc toate. Dubla funcție a naratorului, de care am vorbit la început, este reflexul stilistic al acestei viziuni, prin care vocile individuale și distincte ale personajelor celor mai variate sînt, în fiecare clipă, reunite într-o voce înțeleaptă și mai presus de ele, care, putînd fi a fiecăruia, este în fond a tuturor și a nimănui.

Scanned with OKEN Scanner

DRUMUL ȘI SPÎNZURĂTOAREA

Relatînd dificultățile pe care le-a întîmpinat în scrierea lui *Ion*, Liviu Rebreanu își amintește de o noapte din august 1916, cînd a așternut pe hîrtie „întreg capitolul întîi, cel mai lung din roman, și începutul celui de-al doilea", nimerind, în sfîrșit, după multe încercări, „ritmul și tonul" romanului său. „O explicație a acestei rodnicii excepționale cred că aș putea oferi acum, după consumarea lucrurilor, spune el în cunoscutele *Mărturisiri* din 1932 : aproape toată desfășurarea din primul capitol este, de fapt, evocarea primelor amintiri din copilăria mea. Voi adăuga însă imediat că nici prin gînd nu mi-a trecut, cînd am scris capitolul acesta, să-mi scriu amintirile copilăriei ; și cred că nimeni nu ar putea descoperi, în zugrăvirea obiectivă a tuturor celor ce se petrec acolo, note subiective. Și totuși ! Acțiunea se petrece în satul Prislop, de lîngă Năsăud ; în roman Pripas. Pentru a situa locurile, pornesc cu cititorul pe șoseaua națională, mă abat, din sus de Armadia, pe o șosea laterală care trece Someșul ; apoi prin satul Jidovița, ajunge la Pripas." Și adaugă : „Descrierea drumului pînă la Pripas și chiar a satului și a împrejurimilor corespunde în mare parte realității". Cum a trecut însă biograficul în imaginar și au devenit romanești amintirile din copilărie ? Despre „drumul" de la începutul lui *Ion* s-a spus că face legătura între lumea reală și lumea ficțiunii : urmîndu-l, intrăm și ieșim, ca printr-o poartă,

din roman. E o cale de acces : nu ne evocă oare el ciudata călătorie a eroului lui Alain Fournier, care a rătăcit drumul spre Vierzon și s-a pomenit într-un ținut inexistent pe hărți și ignorat de localnici ? Locul aventurii lui Meaulnes se află în alt plan decît locurile vieții lui de pînă atunci, iar drumul pe care a ajuns aici nu este un drum ca toate drumurile. Ca și cum la un capăt al lui ar fi realul (școala, șoseaua spre Vierzon, harta) iar la celălalt imaginarul (Castelul, Yvonne de Galais, serbarea copiilor) : două lumi asemănătoare și diferite, vecine și totuși iremediabil despărțite. Ceea ce le desparte este ceea ce le leagă : drumul. Există pe șoseaua spre Vierzon o discontinuitate a spațiului. Să recitim prima pagină din *Ion* : este drumul spre Pripas unul și același cu drumul spre Prislop ? aparține romanului sau biografiei autorului ? e inventat sau evocat ? Ne apare deocamdată ca un personaj, cel dintîi din roman, tînăr, sprinten și nerăbdător să ajungă la destinație :

„Din șoseaua ce vine de la Cîrlibaba, întovărășind Someșul cînd în dreapta, cînd în stînga, pînă la Cluj și chiar mai departe, se desprinde un drum alb mai sus de Armadia, trece rîul peste podul bătrîn de lemn, acoperit cu șindrilă mucegăită, spintecă satul Jidovița și aleargă spre Bistrița, unde se pierde în cealaltă șosea națională care coboară din Bucovina prin trecătoarea Bîrgăului.

Lăsînd Jidovița, drumul urcă întîi anevoie pînă ce-și face loc printre dealurile strîmtorate, pe urmă, însă înaintează vesel, neted, mai ascunzîndu-se printre fagii tineri ai Pădurii-Domnești, mai poposind puțin la Cișmeaua-Mortului, unde picură veșnic apă de izvor răcoritoare, apoi cotește brusc pe sub Rîpele-Dracului, ca să dea buzna în Pripasul pitit într-o scrîntitură de coline."

Cinci sute de pagini mai departe, Herdelenii îl străbat în sens invers, părăsind definitiv satul. Senzația de trecere a timpului este foarte vie. Ultimul personaj al romanului va fi același „drum", înfățișat însă la o altă vîrstă : bătrîn, bătătorit, încolăcindu-se leneș „ca o pan-

Scanned with OKEN Scanner

glică cenușie în amurgul răcoros“ pe care uruie roțile trăsurii „monoton-monoton ca însuși mersul vremii“ :

„Drumul trece prin Jidovița, pe podul de lemn, acoperit, de peste Someș, și pe urmă se pierde în șoseaua cea mare și fără început...“

Viața fictivă se pierde în același fel, la Rebreanu, în viața cea mare și fără început. Romanul fiind un univers închis și rotund, el seamănă cu un succedaneu artificial al realității deschise și infinite : pare a se vărsa, și la un capăt, și la altul, în viață ; dar e complet izolat de ea. „Realitatea a fost pentru mine numai un pretext — scrie Rebreanu în aceleași *Mărturisiri* — pentru a-mi putea crea o altă lume, nouă, cu legile ei, cu întîmplările ei.“ Între aceste lumi, o cale de acces : drumul. Dar el nu numai leagă, ci și izolează această lume nouă, cu legile și cu întîmplările ei. Sugerează o lipsă de granițe, deși este o graniță, o ramă și un constituent al imaginarului. Să ne întoarcem încă o dată la începutul lui *Ion* :

„Satul parcă e mort. Zăpușeala ce plutește în văzduh țese o tăcere năbușitoare. Doar în răstimpuri fîșîie alene frunzele adormite prin copaci. Un fuior de fum albăstrui se oprintește să se înalțe dintre crengile pomilor, se bălăbănește, ca o matahală ametită și se prăvale peste grădinile prăfuite, învăluindu-le într-o ceață cenușie.

În mijlocul drumului picotește cîinele învățătorului Zaharia Herdelea, cu ochii întredeschiși, suflînd greu. O pisică albă ca laptele vine în vîrful picioarelor, ferindu-se să nu-și murdărească lăbuțele prin praful uliței, zărește cîinele, stă puțin pe gînduri, apoi iuțește pașii și se furișează în livada îngrădită cu nuiele, peste drum.

Casa învățătorului este cea dintîi, tăiată adînc în coasta unei coline, încinsă cu un pridvor, cu ușa spre uliță și cu două ferestre care se uită tocmai în inima satului, cercetătoare și dojenitoare. Pe prichiciul pridvorului, în dreptul ușii, unde se spală dimineața învățătorul, iar după-amiaza, cînd a isprăvit treburile casei, d-na Herdelea, străjuiește o ulcică verzuie de lut.

Scanned with OKEN Scanner

În ogradă, între doi meri tineri, e întinsă veșnic frînghia pe care acuma atîrnă niște cămăși femeiești de stambă. În umbra cămășilor, în nisipul fierbinte, se scaldă cîteva găini, păzite de un cocoș mic cu creasta însîngerată.

Drumul trece peste Pîrîul Doamnei, lăsînd în stînga casa lui Alexandru Pop-Glanetașu. Ușa e închisă cu zăvorul ; coperișul de paie parcă e un cap de balaur ; pereții văruiți de curînd de-abia se văd prin spărturile gardului.

Pe urmă vine casa lui Macedon Cercetașu, pe urmă casa primarului Florea Tancu, pe urmă altele. Într-o curte mare, rumegă, culcate, două vaci ungurești, iar o babă șade pe prispă, ca o scoabă, prăjindu-se la soare, nemișcată, parc-ar fi de lemn...

Căldura picură mereu din cer, îți usucă cerul gurii, te sugrumă. În dreapta și în stînga casele privesc sfioase din dosul gardurilor vii, acoperindu-și fețele sub streșinile știrbite de ploi și de vite.

Un dulău lățos, cu limba spînzurată, se apropie în trap leneș, fără țintă. Din șanț, dintre buruienele cărunțite de colb, se repede un cățel murdar, cu coada în vînt. Lățosul nu-l ia în seamă, ca și cînd i-ar fi lene să se oprească. Numai cînd celalt se încăpățînează să-l miroasă, îi arată niște colți amenințători, urmîndu-și însă calea cu demnitatea cuvenită. Cățelul se oprește nedumerit, se uită puțin în urma dulăului, apoi se întoarce în buruiene unde se aude îndată un ronțăit căznit și flămînd...

De-abia la cîrciuma lui Avrum începe să se simtă că satul trăiește. Pe prispă, doi țărani îngînduraţi oftează rar, cu o sticlă de rachiu la mijloc. Din depărtare pătrund pînă aici sunete de viori și chiuituri..."

La începutul romanului *Adam Bede* de George Eliot, pe drumul spre Hayslope vine un călăreț : pe drumul spre Pripas nu vine nimeni la începutul romanului lui Rebreanu. Satul pare mort, împrejurimile pustii. E o tăcere înăbușitoare. Urechea noastră nu percepe nici măcar picurul apei de la Cișmeaua-Mortului. Doar la

Scanned with OKEN Scanner

răstimpuri fîşîie frunzele în copaci. Nemişcarea aceasta şi liniştea sînt o intuiţie remarcabilă a romancierului : ele sînt ca o pauză, în marele spectacol al lumii, care permite instaurarea unei durate imaginare. În romanul realist obiectiv, ce pare a continua în chip direct viaţa, de la apogeul doricului, astfel de pauze sînt absolut necesare, deşi ele rămîn în genere insesizabile urechii comune. Cîteva clipe timpul vieţii e suspendat : începe timpul ficţiunii. În acest interval se produce discontinuitatea : privim în jur şi totul ne este familiar, deşi avem impresia că am greşit drumul ; veneam de la Cîrlibaba spre Prislop, dar satul inert, toropit de căldura după-amiezii de vară, este şi nu este Prislop ; ne e cunoscut şi străin. Ca o spirală a lui Möbius, drumul ne-a scos pe o altă faţă a realităţii, asemănătoare pînă la cele mai mărunte detalii cu aceea din care am pornit, totuşi complet diferită. Sîntem în puterea unei iluzii. Romancierului realist îi plac rolurile de iluzionist. Un cîine picoteşte în drum, un altul se apropie în trap leneş, un al treilea roade oase în buruieni. O pisică albă ca laptele calcă graţios prin colb. Două vaci rumegă, culcate, iar sub merii din grădină se scaldă în praful fierbinte cîteva găini. Casa învăţătorului priveşte cercetător prin două ferestre spre inima satului. Pe o frînghie atîrnă nişte cămăşi femeieşti iar pe prichiciul pridvorului străjuieşte o ulcică verzuie de lut. Natura fizică, animalele şi lucrurile premerg oamenilor, care întîrzie să-şi ocupe locul în mijlocul lor. Baba de pe prispă, „parc'ar fi de lemn", face parte din inventar, împreună cu tot ce o înconjoară. De-abia la cîrciumă începe să se simtă că satul trăieşte. Aşadar, romancierul îşi ia în stăpînire universul fără intermediari, zugrăvindu-l meticulos, populîndu-l de fiinţe şi de obiecte. Nu se întreabă cine vede locurile, casele, cîinii, găinile şi ulcica de lut. Toate acestea *sînt* pur şi simplu acolo, de cînd lumea. Ochiul în care se reflectă este la fel de cuprinzător şi de obiectiv ca ochiul lui dumnezeu. Secretul obiectivităţii romancierului (şi al iluziei pe care o întreţine) nu e străin de acest mod de a privi lucrurile ficţiunii sale ca şi cum ar exista independent de cel ce le priveşte, absolute şi

eterne : pentru autorul lui *Ion*, lumea ficțiunii nu este decît o altă lume reală. Nimeni n-o descopere, nimeni n-o inventează. Dacă putem vorbi de creație, în acest caz, ea nu seamănă cu aceea biblică, fiindcă presupune o anterioritate. Romancierul, spre deosebire de dumnezeu, nu are a face cu haosul primordial ; nu încearcă să ne convingă că el a făcut tot ce există. A devenit mai abil, și-a perfecționat tehnicile de sugestie : lumea lui este acolo de totdeauna. Atît și nimic mai mult. Cea mai puternică asemănare cu lumea reală de aici provine. Un aspect nu îndeajuns relevat este bogăția toponomiei și a onomasticii. Locurile și oamenii, ce populează tabloul, există din prima clipă cu numele lor cu tot. În această simultaneitate e una din convențiile centrale ale narațiunii omnisciente. A crea un univers din haos înseamnă a-i da un nume : a-ți introduce cititorul într-un univers deja existent înseamnă a „recunoaște" lucrurile o dată cu numele lor. Drumul spre Pripas înaintează printre nume de locuri. În romanele lui George Eliot sau Hardy, în eposurile nordice (bine știute lui Rebreanu, care așează, odată, pe norvegianul Johan Bojer lîngă Proust), la Balzac și Tolstoi, acțiunea „se rupe" totdeauna dintr-un timp și dintr-un loc anumit, ca dintr-un punct originar : pe care autorul il identifică, fără a-l crea, îl localizează într-o eternitate a lumii ce vine de dincolo de el și se continuă după el.

Romancierul doric, oarecum facil asemănat Creatorului, își ascunde în definitiv ambiția de a crea o lume în spatele ambiției de a o face să semene, ca două picături de apă, cu lumea reală. Aici este însă ceva mai mult decît spirit de imitație. Romanul țintește un *trompe l'oeil*, în care importantă nu este atît impresia că ficțiunea repetă viața, cît aceea că viața prelungește, într-o parte și în cealaltă, ficțiunea. Cititorului i se inculcă întîi o iluzie : că e de ajuns să întindă inocent mîna ca să atingă reliefurile de pe pînză ; apoi este împins să caute imaginile de pe pînză în realitate și, firește, rămîne la fel de nedumerit ca eroul lui Malcolm Lowry din *Sub vulcan* dîndu-și seama că marea șosea americană se sfîrșește într-o misterioasă potecă mexicană. Thomas

Scanned with OKEN Scanner

Hardy a fost mirat să constate că numele de Wessex, folosit de el pentru a desemna o geografie pur romanescă, a trecut în limbajul curent pentru a desemna comitatele sud-vestice ale Angliei din epoca reginei Victoria. Pe urmele eroilor lui Rebreanu au mers multe generații de curioși care au vrut să verifice „la fața locului" fiecare episod din romane. „Am primit într-o zi reproșul unui moșier — mărturisește Rebreanu în legătură cu o scenă din *Răscoala*, în care Grigore Iuga îi arată lui Titu Herdelea «pămînturile» — care-mi spunea că am greșit scriind că : din satul Izvoru se vede Rociu..." Romancierul doric se poate oricînd aștepta la asemenea surprize, căci el este un cartograf urmărind să ne convingă că Joknapatawpha lui este deplin reală : consemnată în atlase și în istorii. Acesta este în definitiv un element esențial al poeticii realiste : universul „în relief", uman și natural, tridimensional sau, cu alte cuvinte, euclidian. Tot secretul romancierului este de a obține similaritatea desăvîrșită, folosind scara de 1/1. E vorba însă de a copia tot așa de puțin cum e vorba de a inventa : procedeul seamănă mai degrabă cu o treptată descoperire ; doar că lucrurile se descoperă oarecum de la sine. Un drum pustiu, la început, ne conduce el însuși în miezul imaginarului. Acest drum e o metaforă a romanescului. Să ne amintim că el îndeplinește un rol dublu : asigură o continuitate firească între lumea „din afară" și cea „dinăuntru" ; și realizează o convergență a acesteia din urmă. Cu alte cuvinte, deschide și închide o lume. Paradoxul drumului reflectă în fond un paradox al romanului : acela de a se lăsa în voia similarității, situîndu-și lumea fictivă în marele flux al lumii reale, și de a se construi totodată ca un duplicat, relativ autonom, condus de legi proprii. Și convergent. Altfel spus, romanul e o *imagomundi* și o structură ; o felie de viață, cum pretindeau zoliștii, și un substitut logic al vieții. Cel mai important lucru este că, datorită acestei structuri logice și convergente, modelul lumii ne apare răsturnat în roman. În procesul structurării imaginare se produce o inversare de semn : în vreme ce viața reală este o desfășurare, care-și conține cauzele și își ignoră

scopurile, viața fictivă dintr-un roman e o desfășurare, care își ignoră cauzele și își conține scopurile. Această răsturnare e valabilă pentru toate operele umane dotate cu structură ; căci structură înseamnă sens prestabilit. Însă în realismul doric ea e mai vizibilă decît oriunde.

Intîi : în locul unor obiecte și ființe caracterizate de o pură existență, avem personaje și acțiuni caracterizate de o anumită semnificație ; nu sînt individualități, ci tipuri ; înainte de a fi prezențe particulare, ele manifestă înțelesuri generale. Societatea, morala, istoria sau ereditatea alcătuiesc, într-un astfel de roman, adevărata cauzalitate : care explică ceea ce personajele sînt sau înfăptuiesc, și care e transcendentă în raport de existența și de actele personajelor. Romanul tradițional nu e, din acest punct de vedere, o imagine, ci o interpretare : căci un personaj sau o acțiune sînt efecte, indicii sau simptome ; romanul realist e o simptomatologie a realului mai curînd decît o oglindă a lui. Nu spunea Engels că a învățat de la Balzac mai mult decît de la economiștii sau istoricii timpului ? Există un coșmar al cauzalității în romanul de acest fel (ca să folosesc o expresie a lui Borges pentru proza fantastică) : nimic, nici o frîntură de ființă, nici un fragment de realitate, nici o singură particulă a universului uman sau obiectual pe care îl inventează realistul nu e relevant în sine însuși, în libertatea lui deplină și intrinsecă de a fi, ci numai ca „întrupare“ a unei generalități extrinseci. Romanul doric ilustrează generalul prin particular, exemplifică legea istorică ori ideea economică. Nu e romanul individului numit Birotteau, ci al măririi și prăbușirii lui : în spatele parfumierului, purtîndu-i masca, se află Mucenicul cinstei comerciale. Rastignac, Rubempré nu sînt ceea ce sînt, ci ceea ce ilustrează : provinciali ambițioși, în luptă cu Parisul. Iar Ion e Țăranul obsedat de pămînt.

In al doilea rînd : transcendentalizînd cauzalitatea, romanul imanentizează finalitatea. Mîna romancierului e dirijată de intenționalitate, căci el așează totdeauna sfîrșitul înaintea începutului. În loc să sesizeze realitatea ca pe o succesiune sau ca pe o confuzie de eveni-

mente — inexplicabile și imprevizibile — o privește ca pe un proces încheiat — explicabil și previzibil ; universul lui nu e real, ci logic. E un Creator ce pornește de la cauzele ultime, o divinitate finalistă. Orice realitate, spune Camus în *L'homme révolté*, este pentru cei care o trăiesc o curgere nesfîrșită ca a apei lui Tantal spre o gură de vărsare necunoscută. Romancierul clasic oprește cursul de apă al lui Tantal, dîndu-i o gură de vărsare : el transformă viața personajelor sale în destin. Camus atribuie această însușire tuturor romanelor, nu numai celor dorice, ca și tuturor personajelor, căci, în concepția lui, arta realizează forma absolută. Vorbind de personaje, de Kirilov, de Julien Sorel, el spune : „Măsura lor o întrece pe a noastră, fiindcă ei desăvîrșesc ceea ce noi nu încheiem niciodată". Și ajunge la această definiție : „Ce este în fond romanul dacă nu acel univers în care acțiunea își găsește tiparul, în care cuvintele de la sfîrșit sînt spuse, ființele încredințate ființelor, în care întreaga viață împrumută chipul destinului ?" Însă pe deoparte, nicăieri ca în romanele realist-dorice acest lucru nu este mai evident iar, pe de alta, romanul a învățat și a dorit mai tîrziu, dacă nu să înlăture, măcar să mascheze finalismul. În aceasta constă schimbarea lui cea mai importantă. Revenind la romanele realiste și naturaliste, ele sînt desigur mai degrabă imagini ale destinului decît ale vieții. Naratorul omniscient este divinitatea centrală a unui sistem teocentric. În raport însă cu personajele, se află pe o poziție îndepărtată și excentrică, în sensul în care centrul vieții umane nu coincide niciodată cu centrul destinului uman. Își are sediul în acesta din urmă. Citește în cartea destinelor. Eroii lor sînt predestinați. Și aproape nimic nu există în sine, ci în vederea unui scop știut de autor. Semnele predestinării sînt pretutindeni în jurul eroului, în biografia, în faptele sau în trăsăturile lui. El nu e liber, e manipulat. I se interzic hazardul, accidentalul, excepția, în fond singularitatea : căci împlinirea destinului îi impune legea, necesitatea, generalitatea și în fond media. E o victimă a fatalității. În acest roman, nimic nefiind întîmplător, totul devine necesar : este o tiranie a semnificativului. Totul anticipează, avertizează. Nu e o lume a oamenilor, ci

una a semnelor. Fiecărui erou (dar și cititorului) „i se fac semne". Romanul este această lume răsturnată : cea mai familiară și cea mai stranie dintre lumi. Absurdă prin inumana ei coerență : infernul nu e în definitiv o lume a cauzelor transcendente și a scopurilor imanente ? Bucuria cea mai mare a diavolului nu e de a „zugrăvi", nici de a „inventa", ci de a „construi". El e marele constructor de lagăre concentraționare. Decît cu dumnezeu, romancierul epocii dorice seamănă mult mai bine cu diavolul.

În *Răscoala*, Herdelea dă mîna cu Petre Petre : „Mîna lui Petre era grea și aspră ca pămîntul". O strîngere de mînă care nu e o simplă strîngere de mînă. Nadina schimbă o privire fugară cu același. O privire care nu e o simplă privire. În prima pagină a romanului, Ilie Rogojinaru spune : „D-voastră nu cunoașteți țăranul român, dacă vorbiți așa". Rebreanu însuși va socoti această frază „salvatoare", deoarece „pentru mine chinul cel mai mare este prima frază și primul capitol" *(Cum am scris „Răscoala")*. În fond, fraza lui Rogojinaru trebuia găsită, la început, pentru ca personajul să poată spune, la sfîrșit : „Nu vă spuneam eu că țăranii sînt ticăloși ?... V-aduceți aminte ?" O frază, deci, care nu e o simplă frază. Dificultatea de a începe — prima frază, primul capitol, — este, la Rebreanu, dificultatea de a sfîrși : celui dintîi acord trebuie să-i răspundă, neapărat, peste sute de pagini, un altul. Finalurile exercită o puternică presiune asupra restului. Acest lucru se observă mai bine în *Răscoala* decît în *Ion*. Grigore Iuga se desparte de Miron : „Ieșind pe poartă, Grigore întoarse capul. Bătrînul era în același loc, ca un stîlp înfipt în pămînt..." Nu e o despărțire pur și simplu : e despărțirea definitivă. În frazele scriitorului răsună mereu o muzică prevestitoare : știm, din încordarea lor ori din alte indicii, ceea ce va urma. Știm că mîna aspră ca pămîntul a lui Petre e un simbol al revoltei celor fără pămînt. Știm că cel ce o privește pe Nadina o iubește și o va ucide. Știm că Miron Iuga va muri. Nu am în vedere a doua lectură, căci aceste indicii ies la iveală de la cea dintîi.

Aici e cazul de a lămuri o chestiune. Autorului i s-a recunoscut mereu o suverană obiectivitate în descrierea răscoalei. Dacă interpretăm noțiunea din punct de vedere etic, atunci Rebreanu este neîndoielnic un artist obiectiv. Nici unul dintre înaintașii săi nu a fost capabil de atîta abstragere. La Slavici, există permanent o „voce" a obștei care apreciază evenimentele ; identificabilă uneori cu vocea unor personaje, cum ar fi, în *Moara cu noroc,* soacra lui Ghiță. Agârbiceanu, mai puțin artist, recurge frecvent la comentariul auctorial (vocea *din off,* cum am numit-o), ca să judece, chiar și în *Arhanghelii,* romanul său cel mai obiectiv. La Rebreanu, cruzimea observației nu devine caricaturală, lipsind moralismul. Înainte de Marin Preda, nimeni n-a înfățișat în romanul nostru cu o mai rece obiectivitate pe țărani, decît autorul *Răscoalei,* de exemplu, în scena celebră a furtului de porumb. Acest sens al noțiunii de obiectivitate e mai degrabă etic decît estetic și s-ar putea traduce prin imparțialitate. Vorbind pînă aici de realism obiectiv la Rebreanu, am avut însă în vedere o accepție retorică a termenului, prin care el desemnează capacitatea naratorului de a nu influența direct ficțiunea, de a-și lăsa personajele să se prezinte singure în acțiune. În romanul doric, această obiectivitate este o țintă mai veche a romancierilor. A fost numită și impersonalitate. Romancierul vrea să creeze impresia că e un observator (atît și nimic mai mult) al lumii ; un observator omniscient, desigur, dar lipsit de voce proprie. Comentariul auctorial, ca manifestare a unei astfel de voci, din *Ciocoii* lui Filimon bunăoară, dispare aproape cu desăvîrșire în *Ion.* Dar el continuă să fie prezent cu alte sarcini. Cea mai importantă ține de „construirea" romanului. Am remarcat deja cum primele și ultimele fraze din *Răscoala* își răspund ; cum obiectele, gesturile sau cuvintele protagoniștilor sînt privite într-o perspectivă finalistă care le umple de semnificație. Această pierdere a inocenței se datorează faptului că obiectivitatea (sau impersonalitatea) romancierului se raportează la o lume care e doar aparent aidoma cu cea reală : în fond, este imaginea ei răsturnată. Voi cita două secvențe din

Răscoala (capitolul *Flăcări*), deseori invocate ca argument pentru desăvîrșita obiectivitate a scriitorului. Ele par într-adevăr niște filmări pe viu. Dar să le privim cu mai multă atenție :

„— Noroc, noroc, Trifoane ! strigă Leonte Orbișor din uliță, oprindu-se o clipă, cu sapa de-a umăr. Te-ai apucat de treburi ?

— Ce să facem ? Pe lîngă casă — răspunse Trifon Guju de pe prispă, ciocănind de zor.

— Bați coasa, Trifoane, ori... ? întrebă Leonte fără mirare.

— O bat să fie bătută ! zise Trifon fără să ridice capul.

— Mi se pare că vrei să cosești înainte de-a semăna ?

— Apoi dacă trebuie ?... De !"

*

„Carul cotea pe poarta veșnic dată în lături. Maria Stan, cu o închipuire de bici în mînă, strigă din urma carului către copiii ce se jucau în bătătură :

— Fugi, băiete, din picioarele boilor !... Dați-vă laoparte !

Apoi deodată necăjit se repezi înaintea vitelor care o luaseră razna spre fundul ogrăzii :

— Fire-ați ai dracului de zăpăciți, unde vă duceți ?... Hooo !... Ho !... Iea seama că am să-ți dau bătaie !... Hooo !... Ce, nu ți-e bine ? Te-ai boierit, ai ?... Apoi stai că-ți dau eu !

Îi plezni cu codiriștea biciului peste bot, întîi pe unul, apoi pe celălalt, scrîșnind :

— Să nu fii boier că te-a luat dracul !"

Ceea ce răpește acestor secvențe obiectivitatea realistă este perspectiva în care ele sînt narate. Înainte de a interesa pe autor ca fapte de viață, bătutul coasei și lovirea boilor îl interesează ca simptome ale mîniei populare ce se acumulează. Desigur, știm, într-un roman, nimic nu poate fi cu desăvîrșire „inocent". Dar în realismul tradițional (atît doric, cît și ionic), convenția constă de obicei în ascunderea convenției. Iar în scene ca

acelea citate sensul se vede numaidecît. Leonte Orbișor se miră că Trifon Guju bate coasa, fiindcă știe că n-are ce cosi : fulgerător, banala întîmplare e smulsă din firescul curgerii evenimentelor și prefăcută în metaforă. Cositul promis e o metaforă pentru tăierea boierilor. Lovindu-și boii, Marin Stan are în fața ochilor tot pe boieri. În lucruri își face apariția un sens care le dirijează. Această epifanie sui-generis arată că obiectul romanului nu-l mai formează evenimentele obișnuite sau extraordinare din care s-a născut răscoala, ci Răscoala însăși, Duhul sau Stafia ei. În cel mai neînsemnat amănunt s-a cuibărit necesitatea. Închiderea romanului și teleologia îl transformă într-o alegorie a Răscoalei. Obiectivitatea se relevă o tendențiozitate.

În *Ion*, la un nivel artistic mai sus, unde intră în joc fatalitatea cea mai sumbră, cercul finalist se închide și romanul se confundă cu Tragedia. Și aici există teleologie. Cînd, la pagina 15 apare Savista, oloaga, și din gura ei principalele personaje își aud rostite numele, cvintetul tragic s-a alcătuit. Hora din primul capitol e o horă a soartei. Vasile Baciu exclamă : „O fată am și eu și nu-mi place fata pe care-o am". Conflictul e deja schițat. Bătaia dintre Ion și George, de la cîrciumă, este ca o repetiție generală în vederea crimei. Moartea lui Moarcăș sau a lui Avrum anunță sinuciderea Anei. Dar acestea nu sînt pure semne premonitorii, ci elemente ale unui ritm esențial al existenței. În *Răscoala*, generalitatea fiind numai alegorică, aici ea sugerează o poezie, amară și frustă, a existenței. Transcrierea fidelă a vieții cotidiene nu lipsește. Trezirea Glanetașilor în al doilea capitol e atît de minuțios înfățișată încît autorul reproduce pînă și strigătul matinal al cocoșului („În clipa aceea, în tindă, cocoșul răspunse mai aspru și mai poruncitor : Cucuriguuu !...") sau replici cu desăvîrșire anodine („— Bine,, bine, las' că mă scol ! mormăi flăcăul somnoros"). Dar, în a doua parte a capitolului, simbolismul ia locul naturalismului :

„Pretutindeni pe hotar, oamenii ca niște gîndaci albi, se trudeau în sforțări vajnice spre a stoarce roadele

pămîntului. Flăcăului îi curgea sudoarea pe obraji, pe piept, pe spate, iar cîte un strop de pe frunte i se prelingea prin sprîncene și, căzînd, se frămînta în humă, înfrățind parcă, mai puternic, omul cu lutul. Îl dureau picioarele din genunchi, spinarea îi ardea și brațele îi atîrnau ca niște poveri de plumb."

Să notăm perspectiva „înaltă" din primele rînduri: în ochiul naratorului nu se mai reflectă ființe identificabile, ci oamenii ca specie, muncitorii pămîntului, neindividualizați, micșorați pînă la dimensiunile unor gîndaci harnici care au împînzit locurile. E o iluzie apoi că perspectiva redevine obișnuită: bărbatul care cosește aprig nu e Ion, ci prototipul lui, o ființă generică, a cărei încleștare cu natura pare efortul unui gigant. Sîntem departe de realismul descriptiv din prima parte a capitolului. Omul se înfrățește aici cu pămîntul într-un ritual mistic al posesiunii. O scenă, pe nedrept respinsă, va fi aceea a sărutării pămîntului. G. Călinescu avea dreptate să susțină că *„Ion* e un poem epic", cuprinzînd „momente din calendarul sempitern al satului, mișcătoare prin calitatea lor elementară". El observa în roman un caracter epopeic. În finalul *Răscoalei*: „Glasurile se amestecau, se confundau, se pierdeau necontenit în zgomotul din ce în ce mai mare al lumii". Și în *Ion* glasurile se amestecă și se confundă în zgomotul lumii: „Peste zvîrcolirile vieții, vremea vine nepăsătoare, ștergînd toate urmele. Suferințele, patimile, năzuințele, mari sau mici, se pierd într-o taină dureros de necuprinsă, ca niște tremurări plăpînde într-un uragan uriaș." Albérès observa: „Realismul va mai da naștere și unei epopei, unei noi forme a sensibilității...: o formă *pozitivistă* a tragediei, în care fatalitățile biologice și istorice înlocuiesc pe cele ale pasiunii și ale păcatului ori potrivnicia zeilor". Epopeea înseamnă înainte de orice spirit epic, supradimensionare a personajelor, ce primesc statură „eroică", și a acțiunii. Nici în cele mai izbutite momente ale *Răscoalei* viziunea realistă nu atinge măreția din *Ion*. Personajele seamănă aici cu niște masive forțe ale naturii, existența lor e

privită fără realitivism și fără ironie, cuprinsă într-o temporalitate lentă, ce trece parcă pe deasupra istoriei, înglobînd-o în sine. Istoria oamenilor are, în eposurile țărănești, de la Bojer și Reymont la Steinbeck și Caldwell, un caracter elementar, dominat de simboluri simple și fundamentale : erosul, sîngele, pămîntul. Este așa zicînd o istorie naturalizată, întoarsă adică la natură, după ce romanul a încercat să o secularizeze, despărțind-o de mediul aproape sacru în care își avea rădăcinile. Eposul e un realism resacralizat : nu lipsind romanul de adevăr sau de cruzime și nu făcînd istoria mai puțin barbară, ci ridicîndu-se de la o violență ce exprima doar instinctul indivizilor, cu caracterul lui accidental și adesea patologic, la una care exprimă instinctul speciei, guvernată de legi, ca însăși natura. Tragicul e regăsit în deplina lui puritate. O necesitate implacabilă stăpînește pe om. A spune că în centrul lui *Ion* se află „problema pămîntului", mecanismul social al luptei pentru pămînt este insuficient și chiar neadevărat. Am atras atenția deja în *Utopia cărții* : în centrul romanului se află patima lui Ion, ca formă a instinctului de posesiune. Ion este victima inocentă și măreață a fatalității biologice. „Simțea o plăcere atît de mare, văzîndu-și pămîntul, încît îi venea să cadă în genunchi și să-l îmbrățișeze" : sîntem în primele pagini ale romanului și tema destinului răsună deja, ca în simfonia beethoveniană. Această ființă simplă, colosală, sublimînd instinctul pur al posesiunii, stă față-n față nu cu acel pămînt, ca mijloc economic, pe care Tănase Scatiu sau Dinu Păturică îl exploatează ca să se îmbogățească, ci cu un pămînt-stihie primară, la fel de viu ca și omul, avînd parcă în măruntaiele lui o uriașă *anima* :

„Sub sărutarea zorilor tot pămîntul, crestat în mii de frînturi, după toanele și nevoile atîtor suflete moarte și vii, părea că respiră și trăiește. Porumbiștele, holdele de grîu și de ovăs, cînepiștele, grădinile, casele, pădurile, toate zumzeau, șușoteau, fîsăiau, vorbind un glas aspru, înțelegîndu-se între ele și bucurîndu-se de lumina ce se aprindea din ce în ce mai biruitoare și roditoare. Glasul pămîntului pătrundea năvalnic în sufletul flă-

căului, ca o chemare, copleşindu-l. Se simţea mic şi slab, cît un vierme pe care-l calci în picioare, sau ca o frunză pe care vîntul o vîltoreşte cum îi place. Suspină prelung, umilit şi înfricoşat în faţa uriaşului :

— Cît pămînt, Doamne !..."

În încleştarea cu uriaşul, omul însuşi se simte crescînd şi luînd în stăpînire lumea :

„În acelaşi timp însă iarba tăiată şi udă parcă începea să i se zvîrcolească sub picioare. Un fir îl înţepa în gleznă, din sus de opincă. Brazda culcată îl privea neputincioasă, biruită, umplîndu-i inima deodată cu o mîndrie de stăpîn. Şi atunci se văzu crescînd din ce în ce mai mare. Vîjîiturile stranii păreau nişte cîntece de închinare. Sprijinit în coasă pieptul i se umflă, spinarea i se îndreptă, iar ochii i se aprinseră într-o lucire de izbîndă. Se simţea atît de puternic încît să domnească peste tot cuprinsul."

Nivelul conflictului fiind acela natural-biologic, omul psihologic sau moral nu au ce căuta aici. A vedea în Ion viclenia ambiţioasă (un „erou stendhalian, spune E. Lovinescu, în limitele ideaţiei lui obscure şi reduse") sau brutalitatea condamnabilă e la fel de greşit, căci implică un criteriu moral. Ion trăieşte în preistoria moralei, într-un paradis foarte crud, el e aşa zicînd bruta ingenuă. Caracteristic la Rebreanu e de altfel un anumit senzualism ce exclude idealitatea. Raporturile dintre indivizi sînt la fel de posesive ca şi acelea dintre om şi mediul lui natural. Ion sau Petre Petre „posedă" lumea în sensul că participă la ea prin toate simţurile. Senzualismul acesta cosmic nu e, desigur, acelaşi lucru cu senzualitatea hedonistă din *Jar* de exemplu : acolo e vorba de un simplu ersatz. În *Adam şi Eva* senzualismul e fundamentat metafizic. Însă romanul rămîne la o tratare rece, clinică, a bestialităţii sau a pasiunii. Incapabil de a concepe idealitatea, romancierul îi falsifică atît sensul (căci avatarurile cuplului originar se reduc la aspiraţia către pura împreunare animalică), cît şi forma, prin acest academism flamand al descrierii. În

Ciuleandra impresia de patologic e puternică, fiindcă Puiu Faranga e un degenerat. Obsesia lui Ion e organică, a lui Faranga e regresivă. Ceea ce e în primul roman elementaritate, devine, în *Jar*, vulgaritate. În fond, Rebreanu, schimbînd mediul, nu poate gîndi eroi potriviți. Ce se alege în aceste romane din realismul de frescă al scriitorului? Sau poate că noțiunea însăși se cade rediscutată în cazul lui? Literatura lui cu subiect orășenesc dovedește un sentiment, parțial inconștient, al precarității acestei vieți. Orașul i se pare probabil un epifenomen, fără tradiția și profunzimea satului. Orașul n-are lege: poate face obiectul descrierii jurnalistice, ca în *Gorila*, dar nu al romanului care este, la Rebreanu, izbutit mai ales ca variantă a epopeii. De la sub-istoria din *Ion* nu se poate trece direct la politicul din *Gorila*. Disprețul inconștient al romancierului, care are în sînge poezia ruralității elementare și sempiterne, față de instituțiile superficiale ale orașului, îl împiedică să scrie bune romane citadine.

Titlul de realist, în sensul strîmt, care i s-a acordat de la început lui Rebreanu, trebuie privit deci cu circumspecție și legat oricum de maniera lui obiectivă de a zugrăvi lumea mai mult decît de viziunea profundă. El are, în *Ion*, care e singura lui capodoperă, mai degrabă viziunea unui *naturalist*, dacă acceptăm definiția lui Albérès: „S-ar cuveni poate să numim *naturalism* acea imensă și crudă viziune romanescă universal caracteristică pentru a doua jumătate a secolului XIX: amploarea tabloului, suflul aproape epic al unei istorii ce rămîne pur umană și sociologică și mai ales simțul ascuțit biologic, al individului strivit de societate sau zdrobit de istorie, care radiază un stoicism și o milă latentă... În această inspirație și în această forță se reunesc toate marile romane ale unei jumătăți de secol: precedați de George Sand, George Eliot, Charlotte Brontë, de unele aspecte din Hugo, Flaubert, Maupassant, iată-i pe Zola, Verga, Th. Hardy, Selma Lagerlöf, Tolstoi (care a fost totuși, în principiu, antinaturalist), apoi continuatorii lor, Martin du Gard, Martin Andersen Nexö, Sigrid Undset. Destinul uman e în întregime reintegrat social

Scanned with OKEN Scanner

și istoric, drama colectivă și drama individuală se echilibrează perfect iar autorul prezintă această dramă ca pe o tragedie epică..."

Trecînd pe lista eseistului francez numele lui Rebreanu, să adaug că, astfel înțeles, naturalismul nu e altceva decît un realism deturnat de la atitudinea și de la scopurile sale inițiale. Romanul realist corespundea la origine unei epoci, prima jumătate a secolului XIX, de relativ optimism social, în care romancierul, ca și burghezul în plină ascensiune, este un spirit energic, întreprinzător și neobosit. Balzac este el însuși un Rastignac și un Vautrin, un Birotteau și un Hulot. Autorul și eroii săi au stofa unor cuceritori, care-și trăiesc soarta, încercînd s-o stăpînească. Vitalitatea acestui tip este extraordinară. O regăsim la Păturică, la Scatiu și la Mara. O generație sau două mai tîrziu, entuziasmul clasei epuizîndu-se deopotrivă cu forța ei, burghezia începe să-și producă eroii dezabuzați, sceptici și fără tonus vital. Marea epocă a scepticismului coincide cu aceea a naturalismului și a miturilor sale, dintre care cel mai durabil s-a dovedit a fi acela al eredității. Marcați de la început de o ereditare nefastă, eroii naturaliști sînt, într-un fel, trăiți de propriul destin. Cuceritorului îi ia locul victima. Orfanului orgolios, ca Manoil, degeneratul, ca Faranga. Spre deosebire de Rastignac, Jude al lui Hardy va rămîne toată viața un obscur. Ambiția, dacă nu s-a atrofiat, nu mai reușește să propulseze pe nimeni. Definiția romanului, ca istorisire a unui eșec, nu corespunde niciodată mai bine adevărului ca în această epocă ce se încheie puțin după primul război mondial, la noi, ca și în Occident. Toate romanele lui Rebreanu relatează eșecuri.

Ion e desigur cel mai semnificativ. Aproape nu este personaj în acest roman care să nu devină o victimă. Ana, unul din cele mai zguduitoare din tot romanul nostru, se mișcă de la început pînă la sfîrșit într-un cerc vicios. Lamentația ei repetată invocă un noroc inexistent : „Norocul meu, norocul meu !" Singura ei vină este de a fi tras, la naștere, lozul nefericit. Romanul naturalist își datorează măreția cultivării acestor oameni fără nici o șansă și a

acestor destine fără salvare. Șansa, Balzac n-o refuza nici celui mai neînsemnat dintre eroii săi, căci societatea, istoria, universul întreg păreau marcate de șansă. O dată cu scepticismul de după revoluțiile de la mijlocul secolului, romanul mizează totul pe cartea opusă : neșansa. De cîte ori, dincolo de pitorescul frescei sau de descriptivismul social, romanul naturalist atinge coarda majoră a lipsei de șansă, el se ridică la o demnitate a tragicului pe care n-a realizat-o nici un romancier înainte. Și, rareori, după : există oare la noi romane mai întunecat-tragice decît *Ion* ? Există ceva similar episodului în care Vasile Baciu schingiuiește în bătăi pe Ana ? Jupuirea lui Mahavira din *Adam și Eva*, cu aspectul ei de studiu savant, este infinit mai suportabilă decît cea mai nevinovată discuție dintre protagoniștii din *Ion*, cum ar fi bunăoară aceea în care Ana vine la Ion acasă, tremurînd de groază și sperînd să-l îmblînzească după ce a batjocorit-o, în vreme ce flăcăul taie nepăsător ceapa cu briceagul, îl șterge apoi de cioareci „cu mare băgare de seamă" și se uită la femeie „cîntărindu-i burta cu o privire triumfătoare". Puține atrocități din *Răscoala* sînt mai zguduitoare decît sinuciderea Anei într-o scenă în care fiecare detaliu este parcă filmat cu încetinitorul („încet, tacticos, își scoase năframa și o puse pe parul ce despărțea pe Joiana de Dumana") iar moartea nu găsește răsunet nici măcar în simțirea animalelor din grajd, indiferente ca însăși natura :

„Joiana, nemaisimțind nici o mișcare, întoarse capul și se uită nedumerită. Dădu din coadă și atinse cu moțul de păr poalele Anei. Și fiindcă Ana rămase țeapănă, Joiana își înfundă limba verzuie, apăsat, întîi într-o nară, apoi în cealaltă, și porni să rugeme domol, plictisită..."

Un *alt* Rebreanu decît în *Ion* găsim în *Pădurea spînzuraților* : fiecare din aceste romane este un cap de serie în romanul nostru. În această lumină deosebirile dintre ele devin esențiale. Le voi analiza, pornind de la întîile pagini ale *Pădurii spînzuraților*, transcrise cu cîteva omisiuni neimportante :

„Sub cerul cenușiu de toamnă ca un clopot uriaș de sticlă aburită, spînzurătoarea nouă și sfidătoare, înfiptă la marginea satului, întindea brațul cu ștreangul spre cîmpia neagră, înțepată ici-colo cu arbori arămii. Supravegheați de un caporal scund și negricios, și ajutați de un țăran cu fața părăsă și roșie, doi soldați bătrîni săpau groapa, scuipîndu-și des în palme și hîcîind a osteneală după fiecare lovitură de tîrnăcop. Din rana pămîntului groparii svîrleau lut galben, lipicios...

Caporalul își răsucea mustața și se uita mereu împrejur, cercetător și cu dispreț. Priveliștea îl supăra, deși căuta să nu-și dea pe față nemulțumirea. În *dreapta* era cimitirul militar, înconjurat cu sîrmă ghimpată, cu mormintele așezate ca la paradă, cu crucile albe, proaspete, uniforme. În *stînga*, la cîțiva pași, începea cimitirul satului, îngrădit cu spini, cu cruci rupte, putrezite, rare, fără poartă, ca și cum de multă vreme nici un mort n-ar mai fi intrat acolo și nici n-ar mai vrea să intre nimeni... Satul Zirin, cartierul diviziei de infanterie, se ascundea sub o pînză de fum și pîclă din care de-abia scoteau capetele, sfioase și răsfirate, vîrfuri de pomi desfrunzite, cîteva coperișe țuguiate de paie și turnul bisericii, spintecat de un obuz. Spre miază-noapte se vedeau ruinele gării și linia ferată ce închidea zarea ca un dig fără început și fără sfîrșit. Șoseaua, însemnată cu o dungă dreaptă pe cîmpul mohorît, venea din apus, trecea prin sat și se ducea tocmai pe front.

— Urîtă țară aveți, muscale ! zise deodată caporalul, întorcîndu-se spre gropari și uitîndu-se cu necaz la țăranul care se oprise să răsufle [...]

Apoi tăcu brusc. Privirea lui se oprise asupra spînzurătoarei al cărei braț parcă amenința pe oamenii din groapă. Și în aceeași clipă șteangul prinse a se legăna ușor... Caporalul simți un fior rece și întoarse repede capul. Atunci însă văzu crucile albe, în linii drepte, din cimitirul militar și, buimăcit, făcu stînga împrejur dînd iarăși cu ochii de morminte în cimitirul satului... Fu cuprins de o frică sugrumătoare ca în fața unor stafii. [...] Își veni în fire de-abia cînd auzi pași. Tresări și în-

torcîndu-se la gropari, le zise cu glasul încă răgușit de neliniște :

— Dați zor, băieți, că vine domn ofițer... De-acuma trebuie să sosească și convoiul... Of, baremi de-am scăpa mai repede ! Degeaba, asta nu-i treabă de militar !

Ofițerul se apropia șovăitor. Vîntul îi flutura pulpanele mantalei, împingîndu-l parcă spre o țintă nedorită. Era mijlociu, ca statură, și avea puțină barbă care-i dădea o înfățișare de milițian sedentar, deși altfel nu părea de mai mult de treizeci și cinci de ani. De sub casca de fier lătăreață, fața lui rotundă și bălaie apărea chinuită din cauza ochilor cafenii, mari și ieșiți din orbite care privea înfrigurați stîlpul spînzurătorii, fără a clipi, cu un nesațiu bolnăvicios. Gura, cu buzele cărnoase, era strînsă într-un spasm dureros, tremurător. Mîinile îi atîrnau țepene, aproape uitate.

Caporalul îl primi cu un salut milităresc, bătîndu-și zgomotos călcîiele bocancilor. Ofițerul se opri la cîțiva pași, răspunse dînd din cap ușor și mereu cu privirea la știreang întrebă :

— La ce oră e hotărîtă execuția ?

— La patru a fost, trăiți, domnule căpitan — răspunse caporalul atît de tare că ofițerul întoarse repede ochii spre dînsul. Dar văd că e opt și încă n-au sosit...

— Da... Da — murmură căpitanul coborînd privirea asupra groparilor care săpau tăcuți, cu capetele în pămînt. Apoi întrebă iar, mai sigur : Și cine va fi spînzurat ?

— Noi nu putem ști, domnule căpitan — zise caporalul cam încurcat. Se aude c-ar fi un domn ofițer, dar nu putem ști bine...

— Și pentru ce fel de vină ? stărui ofițerul privindu-l cercetător, aproape mînios.

Caporalul se zăpăci de tot și răspunse șovăind, cu un zîmbet de milă amară :

— De, domnule căpitan... noi de unde să știm ? În război viața omului e ca floarea, se scutură te miri de ce... Păcatele-s multe de la Dumnezeu și oamenii nu iartă...

Căpitanul se uită lung la dînsul, mirat parcă de vorbele lui, și nu mai întrebă nimic. Ridicînd însă ochii și văzînd iar spînzurătoarea se retrase cîțiva pași ca în fața unui vrăjmaș amenințător. În aceeași clipă, pe cărarea dinspre sat, răsună un glas aspru și poruncitor :

— Caporal !... Gata, caporal ?...

— Gata, domnule locotenent ! strigă caporalul, întorcîndu-se cu mîna la cozoroc.

Locotenentul, în ulancă strînsă pe corp și cu guler de blană sură, venea foarte grăbit, aproape alergînd și vorbind mereu :

— Gata tot, caporal ? Convoiul a pornit adineaori și în cîteva minute va fi aici... Dar plutonierul unde-i ? De ce n-a venit înainte ?... Dacă eu, care n-am nici o însărcinare directă, m-am putut osteni...

Tăcu brusc văzînd pe căpitanul străin și necunoscut care-l privea neliniștit. Locotenentul salută și înaintă pînă la marginea groapei, izbucnind apoi foarte nervos și cu vocea zgîrietoare :

— Scăunelul, caporal ! Unde-i ?... Ce te uiți ca un nerod ?... Pe ce vrei tu să se urce condamnatul ?... Ce oameni ! Atîta nepăsare n-am mai văzut... Din pămînt să-mi scoți un scăunel, ai înțeles ? Și în două minute să fii înapoi !... Aide, mișcă, ce mai caști gura !

Caporalul porni fuga spre sat, în vreme ce locotenentul, aruncînd o privire căpitanului care stătea deoparte, urmă mai potolit :

— Cu astfel de oameni nu batem noi Europa... Unde nu-i conștiința datoriei...

Vorbind, trecu pe lîngă stîlpul de brad, chiar sub ștreangul nemișcat. Examină groapa mormăind ceva, nemulțumit, și pe urmă ridicînd ochii apucă cu amîndouă mîinile funia ce-i atîrna deasupra capului, parcă ar fi vrut s-o încerce dacă-i destul de solidă. Întîlni însă privirea speriată a căpitanului, dădu drumul ștreangului, rușinat și umilit. Mai stătu acolo, cîteva clipe, nehotărît, apoi deodată merse drept în fața străinului, prezentîndu-se :

— Locotenent Apostol Bologa...

— Klapka — îl întrerupse căpitanul, cu mîna întinsă. Otto Klapka... Adineaori am sosit, și tocmai de pe fron-

tul italian... În gară am aflat că aveţi o execuţie şi, nici nu-mi dau bine seama cum, iată că am nimerit aici...“

Nu încape îndoială că paragraful iniţial din acest pasaj este un fel de punere în temă şi exprimă nemijlocit pe narator. El este acela care înfăţişează cerul cenuşiu, ca un clopot de sticlă, spînzurătoarea sfidătoare, pe caporalul „scund şi negricios“ care-şi supraveghează oamenii la lucru. Dar, de la alineatul al doilea înainte, perspectiva se schimbă. Acest lucru nu se întîmpla în *Ion* unde ea rămînea, de la un capăt la altul, auctorială. Aici, ceea ce urmează după „caporalul... se uită mereu împrejur“ este văzut aproape numai de către personaje, *à tour de rôle*. Un indiciu ni-l oferă autorul însuşi cînd spune, despre cele două cimitire, că se află unul „în dreapta“ iar altul „în stînga, la cîţiva paşi“. Dreapta şi stînga sînt noţiuni relative la un privitor, şi acesta este la început caporalul. Peisajul apare în continuare sumbru, apăsător, pregătind oarecum exclamaţia acestuia: „urîtă ţară... !“ Elementele descrierii nu depăşesc în general nivelul de expresie al personajului, cu tot caracterul lor îngrijit literar (vîrfurile pomilor „scoteau capetele sfioase şi răsfirate“; şoseaua „însemnată cu o dungă dreaptă“). După ce (într-un pasaj pe care l-am omis) caporalul dădăceşte pe soldaţi, plictisiţi ca şi el de a se fi transformat în gropari, el dă deodată cu ochii de spînzurătoare. Cititorul are ocazia acum s-o vadă el însuşi, altfel decît în primele rînduri unde, în perspectiva naratorului, îi apăruse în termeni generali şi, aş zice, simbolici: şi anume în lumina în care i-ar apărea unui om simplu, cu frica lui dumnezeu şi pe deasupra superstiţios. Tocmai acum vîntul mişcă ştreangul şi pe caporal îl cuprinde „o frică sugrumătoare“. Îşi vine în fire doar cînd se pomeneşte lîngă el cu un ofiţer necunoscut. E un căpitan, al cărui nume nu ne este comunicat. Spre deosebire de *Ion*, unde numele de oameni şi de locuri nu erau despărţite niciodată de purtătorii lor, aici procedeul constă în a nara ceea ce personajele înseşi văd sau simt. Ofiţerul care se apropie fiind necunoscut privitorului de moment, caporalul, el rămîne necunoscut şi cititorului. Desigur, Rebreanu nu aplică consecvent

această regulă. Unele detalii din ținuta celui ce intră acum în scenă scapă evident judecății caporalului, fiind introduse în prezentare de naratorul însuși în scopul de a anticipa o anumită evoluție : ofițerul se apropie „șovăitor", împins de la spate de rafalele de vînt, ca spre „o țintă nedorită". Aceste detalii se vor justifica ceva mai încolo cînd personajul însuși va declara lui Bologa că, aflînd de execuție, s-a pomenit la locul ei fără să-și dea seama. Ochii „înfrigurați" ca de „un nesațiu bolnăvicios" ai căpitanului și întreaga lui comportare anunță în el, conform viziunii teleologice a romanului doric, construit în vederea unei soluții finale, un personaj dilematic și indecis. Dînd ochii cu spînzurătoarea, are o reacție defensivă, speriată : „se retrase cîțiva pași ca în fața unui dușman amenințător". Toate acestea, ca și discuția pe care o are cu caporalul, par a „ascunde" ceva : de fapt, ne pregătesc în vederea conflictului. În același moment, își face apariția un al treilea personaj, care e văzut, la rîndul lui, de căpitan. Este un tînăr locotenent care vine „foarte grăbit, aproape alergînd și vorbind mereu". Atitudinea exprimă hotărîre și interes pentru ce se întîmplă ; ea contrastează vădit cu a căpitanului. Excesul de zel al locotenentului nu se mărginește la constatări de felul : „Ce oameni ! Atîta nepăsare n-am mai văzut" sau „Cu astfel de oameni nu batem noi Europa", dar îl determină să trimită pe caporal în sat după scăunelul lipsă și, ah, să încerce cu mîna lui rezistența ștreangului. Semnificația cuvintelor și gesturilor lui e decis situată în funcție de privitor și, de exemplu, deși nu încape nici o îndoială în privința motivului care-l face să tragă de ștreang, ni se spune că locotenentul apucă funia de *„parcă* ar fi vrut s-o încerce dacă-i destul de solidă". Acest *parcă* indică o incertitudine pe care n-o putem pune pe seama unui narator omniscient. Sub privirea „speriată" a căpitanului, noul sosit de drumul ștreangului „rușinat și umilit", și apoi se îndreaptă „nehotărît" spre martorul entuziasmului său penibil, ca să se prezinte. Asistăm la muierea acestui entuziasm datorită felului cum e apreciat, și nu de către

narator, ci de către un personaj identificabil. Naratorul nu intervine direct, nici ca să califice comportamentul lui Bologa, nici ca să explice modificarea lui : totul se petrece sub presiunea unei priviri în care gesturile se oglindesc critic, fiind mărite ca de o lupă.

Noutatea tehnică pe care am semnalat-o, în raport cu *Ion*, constă într-o anumită interiorizare a viziunii. În *Ion*, obiectivitatea ţinea de o perfectă exterioritate (sau, de ce nu, extrateritorialitate a) naratorului ; aici, din contra, impresia de obiectiv (căci o avem într-o măsură cel puţin egală) ţine de felul cum orizonturile subiective ale personajelor se intersectează, producînd viziunea fără ajutorul autorului. E un alt tip de obiectivitate, obţinut nu prin hipertrofia perspectivei auctoriale, capabilă a se face insesizabilă prin maximă extindere, ca în *Ion*, ci, dimpotrivă, prin reducerea ei pînă aproape de zero şi înlocuirea cu ceea ce personajele înseşi pot vedea şi înţelege în limitele cîmpului lor de observaţie. Această efasare a povestitorului permite uneori să existe, despre aceeaşi realitate, mai multe puncte de vedere. Spînzurătoarea apare de patru ori şi de fiecare dată mediată de o altă viziune : aceea simbolică a naratorului ; superstiţioasă, a micului caporal ; alarmantă, încărcată de amintiri, a căpitanului Klapka ; în fine, neutră, funcţională, a lui Bologa. Cea dintîi perspectivă este matricială, în raport cu celelalte, reunite în ea. În *Ion* orizontul auctorial era nedecompozabil. Aici el se lasă desfăcut în părţi, dar continuă a funcţiona ca un factor de coerenţă. Abia în romanele psihologice din deceniul următor, cînd va triumfa viziunea ionică, multiplicitatea subiectivă va deveni refractară oricărei totalizări. Deocamdată, liberalismul autorului nu merge dincolo de afirmarea unor viziuni psihologic-diferenţiale asupra evenimentelor, ce sînt însă mereu controlate şi integrate unei viziuni supraindividuale. Stilistic, elementul frapant îl constituie numărul mare de verbe şi de substantive care desemnează privirea : toate personajele *se uită, privesc, întorc ochii*. „Privirea“ este aici o metaforă pentru perspectiva relativizantă de care am vorbit. În *Ion*, pentru ca un lucru (un personaj, un loc) să existe, era de ajuns să

Scanned with OKEN Scanner

fie numit; în *Pădurea spînzuraților*, el trebuie să fie *văzut*. Nu există în *Ion* decît o singură versiune a fiecărui lucru; aici fiecare lucru are tot atîtea versiuni cîte apariții. Ca într-un sistem de oglinzi, lucrurile se reflectă unele în altele. Înainte de a ști ceva despre Klapka, îi vedem (împreună cu caporalul) ochii înfrigurați; înainte de a ne orienta la fața locului, caporalul e cel ce se uită cercetător și plin de dispreț; înainte de a ști cine e și cum îl cheamă, îl vedem pe Bologa din perspectiva lui Klapka. În *Ion*, între narator și lumea narațiunii, nu existau intermediari; în *Pădurea spînzuraților*, există nenumărați intermediari, *ambasadori* acreditați de autor la curtea personajelor sale, cum i-a numit Dana Dumitriu, cu un termen al lui Henry James, într-un magistral eseu *(Ambasadorii sau despre realismul psihologic)*.

Să urmărim mai departe reacțiile lui Bologa, care se situează, începînd cu finalul pasajului citat, în centrul romanului. În nepăsarea de executant orb, a lui Bologa, intervine, chiar în cuprinsul pasajului, un moment de trezire, cînd el începe să *vadă*: și anume acela în care, sub privirea lui Klapka, se simte brusc „rușinat și umilit". Motivul ochilor joacă un mare rol și în continuare. Cîteva pagini mai departe, ascultînd vocea pretorului care citește sentința, „Apostol Bologa se făcu roșu de luare aminte și privirea i se lipise de fața condamnatului". Pasajul urmează așa: „O mirare neînțeleasă îl clocotea în creieri căci în vreme ce pretorul înșira crimele și hîrtia îi tremura între degete, obrajii sublocotenentului de sub șireang se umplură de viață, iar în ochii lui rotunzi se aprinse o strălucire mîndră, învăpăiată, care parcă pătrundea pînă în lumea cealaltă... Pe Bologa, la început, privirea aceasta îl înfricoșă și îl întărîtă. Mai pe urmă însă simți limpede că flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă. Încercă să întoarne capul și să se uite aiurea, dar ochii omului osîndit parcă îl fascinaseră cu privirea lor disprețuitoare de moarte și înfrumusețată de o dragoste uriașă." Plecînd spre casă, împreună cu Klapka, Bologa

e într-o stare de neliniște ce-i dă fiori. Nerezistînd unei ispite ciudate, mai întoarce o dată privirea spre spînzurătoarea redevenită „nepăsătoare", sfidătoare, ca la începutul romanului. „Întunericul zugruma satul.." Pasajul este evident „bologizat", mediat de starea sufletească a locotenentului care, începem să ne dăm seama, a suferit un șoc neașteptat. Ajungînd acasă, se întinde pe pat și închide ochii, sperînd să se poată odihni. „Dar îndată gîndurile se năpustiră asupra lui, din toate ascunzișurile creierului, ca niște păsări hrăpărețe." Paragraful al doilea, din primul capitol, cel mai lung din roman, este consacrat acestor gînduri. Înainte de a le examina, să recapitulăm cîteva fapte : ca membru al Curții Marțiale, Bologa a votat fără ezitare pentru condamnarea lui Svoboda ; a luat parte la execuție, amestecîndu-se în detaliile tehnice, deși nu-i incumba nici o răspundere directă pentru buna ei desfășurare ; a avut o scurtă convorbire cu Klapka, aflat pe o poziție opusă în ce privește legitimitatea judecării și executării lui Svoboda („O, Doamne... dovezile... cînd e vorba de o viață de om...") ; n-a putut scăpa de privirea condamnatului, care l-a urmărit mult timp pînă la obsesie. Iată-l, acum, singur cu sine, năpădit de gînduri.

Motivul acestor gînduri chinuitoare e departe de a fi unul accidental sau derizoriu : Bologa a fost martorul, implicat profund, al executării unui om. Este un prim aspect important. Se poate spune că autorul a ales deliberat un eveniment capital spre a-l utiliza ca declanșator al procesului de conștiință ; căci ceea ce urmează este evident un astfel de proces, sub forma, deocamdată, a unei retrospective : Bologa își trece în revistă viața. Aici ne atrage atenția un al doilea aspect : retrospectiva urmează în linie dreaptă cronologia evenimentelor biografice. Acest fel sistematic de a proceda îl cunoaștem din *Ion*, cu deosebirea că acolo retrospectivele erau introduse doar din rațiuni de subiect și aproape deloc exploatate ca evenimente de conștiință. În capitolul al treilea, pregătind probozirea lui Ion de către preot, naratorul se simte obligat să-l prezinte pe acesta din urmă :

Scanned with OKEN Scanner

„Belciug rămăsese văduv din primul an al preoției...“ și așa mai departe. Ca să înțelegem pofta cu care Ion privește la anumite ogoare, în capitolul al doilea, cînd merge la coasă, naratorul ne face istoria familiei Glanetașu și a zestrei Zenobiei, a livezii de douăsprezece care, ciopîrțită cu timpul de lenea și bețiile bărbatului. În *Pădurea spînzuraților*, „biografia“ lui Bologa apare ca un eveniment de conștiință, provocat de o traumă gravă. Este însă ea cu adevărat prezentată într-o altă manieră, adică *psihologizată?* Decurge cam în felul celor din *Ion* sau *Răscoala*: „Apostol s-a născut tocmai în zilele cînd tatăl său aștepta la Cluj condamnarea. Pînă să se întoarcă Bologa din temniță, copilul a deschis ochii asupra lumii, îmbrățișat de o dragoste maternă idolatră etc.“ Nu poate fi vorba aici de psihologism, cîtă vreme nu personajul însuși își desfășoară mental propriul trecut, cum ne-am fi așteptat, și cum se va întîmpla în romanul ionic, ci autorul, și încă într-o ordine cronologică. În locul unei rememorări, din unghiul subiectiv al lui Bologa, avem o reconstituire „obiectivă“. Ceea ce ni se poate părea curios este că autorul regăsește această perspectivă unică și nediferențiată tocmai cînd zugrăvește interioritatea personajului, după ce a știut să exploateze varietatea psihologică a unghiurilor de vedere cînd a zugrăvit împrejurări exterioare. În realitate, în *Pădurea spînzuraților* este un amestec de procedee vechi și noi. Retrospectiva se încheie cu aceste fraze: „Pe urmă a fost la Curtea Marțială care a judecat pe Svoboda... Pe urmă a venit spînzurătoarea și ochii condamnatului... și doina ordonanței, sub fereastră, care nu mai *încetează* deloc, ca o mustrare“. Singurele elemente „psihologice“ din aceste fraze sînt punctele de suspensie, care indică un anumit ritm, special, al gîndirii; ca și, poate, prezentul ultimului verb, menit a actualiza lunga retrospectivă, legînd-o de clipa de față a narațiunii. Ele sînt curmate de cuvintele ordonanței: „— Dom' locotenent, e tîrziu, vremea cinei... Apostol Bologa deschide ochii, zăpăcit“. Aici remarcăm o inconsecvență. Modul înlănțuirii amintirilor, rezumativ și nepsihologic, nu permite interpre-

Scanned with OKEN Scanner

tarea lor ca un vis sau ca un coşmar. Naratorul însuşi le-a relatat detaşat, pe un ton de informare. Iată însă că acum personajul se comportă ca şi cum ar fi fost trezit din somn : „— Ce-i, Petre ? Am dormit ? întrebă locotenentul, sărind în picioare şi uitîndu-se repede la ceasul brăţară.“ Acesta e chiar punctul de întretăiere a celor două maniere : una veche, constînd în povestirea la persoana a treia, ordonat şi cronologic, de către un narator din afară, a amintirilor ; şi alta modernă, care urmăreşte să creeze impresia că ele au fost situate în perspectiva personajului însuşi, deci psihologizate. Indecizia lui Rebreanu arată că romanul nostru nu asimilase noua tehnică.

Şi în *Ciuleandra* întîlnim ambele procedee : de pildă, în scena în care bătrînul Faranga, imediat după crimă, se plimbă agitat prin cameră, şi naratorul găseşte nimerit să relateze obiectiv biografia familiei ; în schimb, într-un alt capitol, aflat la sanatoriu, Puiu Faranga priveşte pe fereastră, absent, la ninsoarea de afară şi se vede deodată (în imaginaţie) într-o altă cameră, de hotel, cu o femeie pe genunchi. În aceasta din urmă, sînt de fapt două inovaţii : declanşatorul e o împrejurare banală, obişnuită : ninsoarea ; iar conţinutul conştiinţei e surprins într-un punct întîmplător, ce nu se leagă cu nimic din anterioritatea sau din posterioritatea imediată. Metoda, teoretizată de Proust şi de Camil Petrescu, va fi utilizată întîi la noi de Hortensia Papadat-Bengescu. Deocamdată, la Rebreanu, elementele caracteristice ale romanului psihologic sînt : pe de o parte, un limbaj al sondajului deopotrivă prea general şi prea decis (fiindcă nu reflectă totdeauna o subiectivitate implicată), aparţinînd perspectivei detaşate a unui narator impersonal ; pe de alta, o conştiinţă ce se află mai curînd într-un regim special decît într-unul normal.

Nu e greu de descoperit, pe de altă parte, un stil liric şi metaforic al „analizei“ psihologice în *Pădurea spînzuraţilor* ca şi în *Ciuleandra* : „îl însufleţea o poftă mare să îmbrăţişeze lumea întreagă“ sau „liniştea şi misterele cerului şi pămîntului se întîlneau şi fîlfîiau

Scanned with OKEN Scanner

în inima lui și-i picurau roua bucuriei eterne" sau, în fine : „milioane de gînduri îi plouau în minte și se ciocneau în zgomote surde". Recunoaștem aici deîndată un limbaj preocupat să sugereze aspectul revelatoriu al faptelor de conștiință. Numai că acest stil al revelației este eludant, ca și cum, în loc să umple sufletul, revelația l-ar goli de toate mărunțișurile ce-i formează în definitiv conținutul. E o conștiință epurată, redusă la ceea ce scriitorul consideră esențial și simbolic ; împrejurare care explică metaforismul analizei. Însă, chiar dacă Rebreanu acordă atenție numai unor astfel de momente cruciale, cum vom vedea mai încolo, faptul că el menține perspectiva din unghiul unui narator exterior, o face în același timp nefiresc de precisă și de literară. După ce a strîns-o de gît pe Mădălina, Puiu Faranga își vede chipul în oglindă : „un tînăr cu părul negru, puțin vîlvoit, cu figura rasă, fină, ovală și răvășită, cu ochii rătăciți, îmbrăcat în frac, dar cu manșetele ieșite din mîneci, cu plastronul frămîntat și o aripă a gulerului ridicată pînă la ureche, ca la eroii aristocratici în filmele americane, după o încăierare de box cu rivalul burghez..." E totul prea minuțios ca să fie plauzibil din unghiul proaspătului asasin netrezit bine din coșmar : „Se uită împrejur năucit. Făcea sforțări să se orienteze. Razele becurilor, gălbui și filtrate, îl dureau, *ca și cînd ar fi intrat repede, după un întuneric mare, într-o lumină orbitoare*. Toate lucrurile i se înfățișau cu reliefuri neobișnuite. Lîngă sofa, blana de urs alb se zbîrlise, iar capul cu *ochii morți, de sticlă,* îl priveau căscînd gura către el, amenințător. În cămin, două buturuge mocneau cu flăcări galbene, ce se răsuceau și se întindeau mînioase, *ca niște limbi de balaur*. Între cele două ferestre dinspre stradă, consola, cu oglinda pînă-n tavan, încărcată cu pufuri, borcane, sticluțe și alte obiecte, din arsenalul de întreținere, a frumuseții feminine, *părea să fie o ființă vie încremenită de rușine*". Comparațiile pe care le-am subliniat sînt de o precizie literară remarcabilă : evident, cel ce recurge la ele nu poate fi decît naratorul, deși, în prima frază, ni se indică în personaj pe cel care privește în jur și descoperă, tulbure, totul.

Scanned with OKEN Scanner

Amestecul de planuri conduce la un amestec de expresivităţi, în fond incompatibile, şi care creează impresia de falsitate. Nu e doar improbabil ca, năucit, abia ieşit din coşmar, Puiu Faranga să-şi reprezinte atît de limpede lucrurile şi înţelesurile lor, dar e cu siguranţă imposibil ca el să vadă ochii „morţi“ ai Mădălinei înainte de a şti că a omorît-o : căci abia în momentul următor, strigînd-o, are bănuiala crimei : „Avu simultan toate certitudinile : că trăieşte şi că e moartă, că a ucis-o şi că n-a ucis-o, că nu s-a întîmplat nimic şi că s-a sfîrşit tot“. Acest limbaj e incapabil de subiectivizarea percepţiei. Interiorizînd viziunea asupra lumii obiective, în *Pădurea spînzuraţilor* ca şi în *Ciuleandra,* Rebreanu nu o poate interioriza şi pe aceea asupra conştiinţei psihologice.

La fel de caracteristică pentru el rămîne şi considerarea acestei psihologii numai în momente de maximă gravitate. Personajul e confruntat cu un eveniment-revelaţie care-i provoacă un acut proces sufletesc (ca, lui Bologa, execuţia cehului), constînd de obicei în retrăirea mentală a trecutului : „Se pomeni deodată cu o întrebare înfricoşetoare... întrebarea îi aprinse în suflet o flacără albă în jurul căreia se înşiruiră gîndurile vieţii lui“. Există o anumită bruscheţe a revelaţiei, care ţîşneşte, explodează, irumpe în conştiinţă („în sfîrşit, brusc, fără nici o trecere, apăru iarăşi gîndul roşu...“ sau : „îi trecu prin creieri fulgerător...“ sau : „gîndul acesta îi ţîşni în ochi ca o strălucire de ură“). O dată produsă şi alimentată metodic de desfăşurarea procesului interior, revelaţia întrerupe o anumită rutină a gîndurilor şi a gesturilor ca să instaureze o epocă de criză. Căci evenimentul provocator nu e doar capital în existenţa personajului, ci şi crucial : personajul va fi deşirat intim de revelaţie şi va tinde să-şi modifice comportamentul : toţi eroii vremii, de la Bologa la Radu Comşa, trăiesc aceste revelaţii. Putem conchide acum că romanul psihologic al epocii dorice este unul al evenimentelor critice şi al reflectării lor într-o conştiinţă pe care o traumatizează ; impactul îl constituie totdeauna o revelaţie ; iar consecinţa e de obicei o modificare radicală a felului

Scanned with OKEN Scanner

de a concepe existența și de a o trăi. Acesta fiind „modelul", el devine relevant numai întrucît e repetat de mai multe ori în cuprinsul romanului : caracterul de repetiție îi asigură în fond buna funcționare. Rezultatul palpabil al repetării îl constituie faptul că aproape toate evenimentele exterioare și interioare sînt guvernate de un fel de lege a crizei. Se petrece un lucru similar cu necesitatea constrîngătoare, expresie a teleologiei, din *Ion*. *Pădurea spînzuraților* reduce și el viața personajelor la o suită de indicații pentru criza sufletească pe care urmează s-o trăiască, devine și el o simptomatologie, în care nu mai rămîne loc pentru întîmplător sau nesemnificativ. Este romanul unei stări de urgență interioară.

În *Pădurea spînzuraților*, Bologa se află permanent în stare de urgență sufletească. Nimic nu e lăsat la voia întîmplării în episodul inițial ; după cum ordonata lui rememorare, de după executarea lui Svoboda, ne înfățișează cea mai semnificativă selecție cu putință dintr-o biografie menită, în fond, *exclusiv* să justifice evoluția ulterioară a personajului. Crescut în spirit religios de o mamă bigotă și într-unul de respect față de valorile naționale, de un tată ce fusese întemnițat ca memorandist, Bologa își pierde subit credința la moartea tatălui și, într-o scurtă perioadă petrecută ca student la Budapesta, își făurește o concepție de viață nouă bazată pe ideea datoriei față de stat („Dați-mi un stat mai bun și mă închin. Altfel însă vom cădea în anarhie, domnule Domșa ! În viață trebuie să contăm pe realități, nu pe dorințe !"). Acest, cum să zic, bun simț realist nu-l împiedică să plece pe front doar spre a face plăcere logodnicei lui, o gîsculiță excitată de uniforme și de sloganе eroice. Întreaga lui existență constă în acte nu tocmai gîndite, care-l aruncă în mari încurcături, și din care iese cu prețul altor pripeli. Personajul însuși numește aceste noduri ale biografiei sale schimbări ale concepției de viață, el fiind un maniac al concepției de viață, un ins care nu poate trăi fără a avea una. Iese dintr-o criză spre a intra în alta : regimul lui sufletesc e unul excepțional. La Rebreanu acest fel de erou e determinat de modelul analizei pe care l-am relevat.

Scanned with OKEN Scanner

I se întîmplă mereu ca „uitîndu-se în urmă“ să constate „că toată viaţa i-a fost goală...“ După fiecare criză, iese „primenit“. Nu-şi dă totdeauna seama de la început ce se întîmplă cu el. Revenit la popotă, după execuţia cehului : „avea impresia că se află pe marginea unei prăpăstii şi nu cutează să se uite în adîncimea care totuşi îl ispiteşte din ce în ce mai stăruitor“. În aceeaşi dimineaţă, condamnînd pe Svoboda, nu avusese nici o tresărire. Acum e sensibil şi susceptibil la orice se referă la cel executat. A avut revelaţia greşelii : şi ea îşi dă roadele foarte curînd. Bologa se pomeneşte (literalmente : acesta e termenul) transformat sufleteşte, îşi îmbrăţişează ordonanţa zicîndu-i „fratele meu“ şi „se bucura că primenirea sufletească, ori cum îi zicea, îi încălzea inima“. În fine : „O poftă de viaţă vajnică îi clocotea în piept“. Dar tocmai acum (dovadă că spaţiul dintre evenimentele-revelaţii e redus la minimum în *Pădurea spînzuraţilor*), cînd sentimentul că e român i se reaprinde în suflet, Bologa află că divizia lor va fi transferată pe frontul românesc. E atît de zguduit, încît cere generalului să-i permită mutarea în altă unitate ; e refuzat ; se gîndeşte să dezerteze, dar, rănit grav, trebuie să amîne. Trecut provizoriu la coloana de muniţii, se îndrăgosteşte de unguroaica Ilona : *coup de foudre !* Şi iubirea e o revelaţie. Plecat în concediu, acasă, rupe logodna cu Marta, tot ca urmare a unei revelaţii şi a unei scurte crize : „Uite ce simplu şi cum nu mi-au venit în minte !“, exclamă el cînd găseşte soluţia. În cele treizeci de zile ale concediului, îşi redescoperă credinţa în Dumnezeu şi furiosul, revoltatul Bologa devine peste noapte un iubitor de oameni, ca Cervenco. Urmarea e cunoscută : abia cununat cu Ilona, e convocat ca membru al Curţii Marţiale ca să judece pe nişte români dezertori. Încearcă să fugă, e prins şi executat. În toată această parte finală a cărţii — simetrică faţă de început — Bologa trăieşte într-o stare de beatitudine bizară. Se observă lesne că structura romanului constă într-o repetare a triunghiului : eveniment-revelaţie, criză, soluţie. Nu există în *Pădurea spînzuraţilor* decît acest conflict fără armistiţiu.

Scanned with OKEN Scanner

Toate aceste constatări ne duc la concluzia că, roman al conștiinței, *Pădurea spînzuraților* nu este numaidecît și unul psihologic. Interiorizarea viziunii este un element esențial, dar nu singurul hotărîtor ; iar caracterul ieșit din comun al evenimentelor de conștiință (Bologa e un suflet patetic și un iluzionat perpetuu, Puiu Faranga un nevropat, eroina din *Amîndoi* o dementă) prilejuiește de obicei autorului anchetarea unor „cazuri" în care psihologia este doar un pretext pentru o morală. Cel puțin într-o privință a existat acord asupra *Ciuleandrei* : și anume că interesul romanului nu provine din prima lui parte, unde este descrisă încercarea de simulare a nebuniei, ci din a doua, unde personajul înnebunește cu adevărat ; dar aici nu e atît un proces psihologic, cît unul moral-spiritual. Notabilă în micul roman e tocmai înfățișarea conștientizării actelor sale de către Faranga, care e la început un „iresponsabil" : iar boala lui nu e una a psihicului, ci una a spiritului. Aproape sigur că este forțată apropierea de Meursault pe care am făcut-o cîndva : dar nu rămîne mai puțin adevărat că, la eroul lui Camus ca și la eroul lui Rebreanu, este analizată o maladie a sufletului moral : chiar dacă la Rebreanu, sechelele vechii literaturi psihologice se întîlnesc pretutindeni, în vreme ce *Străinul* lui Camus nu mai are nimic dintr-un roman psihologic. (Noutatea acestui din urmă roman, spune Claude-Edmonde Magny în *L'Age du roman américain*, este de a utiliza, spre a traduce o concepție foarte modernă despre om și lume, o subtilă distonare între descrierea obiectivă de întîmplări și o narațiune la persoana întîi, care, mai ales în tradiția franceză, era socotită introspectivă : „Camus veut nous faire apparaître le néant intérieur de son héros, et à travers lui notre propre néant... Meursault este l'homme dépouillé de tous les vêtements de confection dont la société habille le vide moral de son être, sa conscience...") Este apoi, cu adevărat psihologică, problema însăși a *Pădurii spînzuraților* ? Nici chiar întîii comentatori ai romanului, preocupați de latura psihologică, de obsesie, de inconștientul insondabil, nu au scăpat din vedere aspectul moral, începînd cu N. Iorga,

Scanned with OKEN Scanner

cu modul lui brutal de a rezuma lucrurile („tragedia ostașului român sub steag dușman") și sfîrșind cu G. Călinescu, care vorbește, e drept, de „roman psihologic", dar îl consideră „monografia unei incertitudini chinuitoare" de esență morală. În timpul din urmă, deplasarea de accent e vizibilă. Cel mai clar s-a exprimat în această privință Al. Protopopescu în *Romanul psihologic românesc*: „Personaj de manevră morală și nu de psihologie hieroglifică, Apostol Bologa intră de la început în trei laturi ale unei psihologii geometrice, cu precise repere sociale". Acestea ar fi statul, neamul și iubirea. „Cum toate cele trei elemente ale cauzalității exterioare, ele înseși intrate în conflict prin război, sînt de factură socială, gestul esențial al personajului stă în eroismul cu care își pune interiorul sufletesc la dispoziția cetățeanului." Adevăratul subconștient al lui Bologa, conchide criticul, e un „subconștient-satelit", exterior, simbolizat de Gross, Klapka și Cervenco, personaje ce au rolul de a defini, ca niște „voci" ale eroului, pe Bologa. Aici sînt multe observații profunde, în sensul propriei mele demonstrații, dar și cîteva pe care va trebui să le discutăm.

Să convenim deocamdată că, moral și nu psihologic, *Pădurea spînzuraților* studiază stările sufletești în generalitatea lor, ca pe niște „extrase" sau concentrate, în loc să le urmărească în concretul lor, reproducîndu-le durata lăuntrică. Aceasta fiind și deosebirea dintre Benjamin Constant și Virginia Woolf, adică dintre așa-numitul roman de analiză și romanul realist psihologic, este cu adevărat *Pădurea spînzuraților* un roman de analiză? Paginile propriu vorbind analitice sînt puține în el, ceea ce precumpănește fiind înfățișarea obiectivă a conștiinței din perspectiva și în limbajul naratorului; iar conștiința însăși e mai curînd etică și generală decît psihologică. Acest roman al conștiinței este unul al revelațiilor succesive și al momentelor excepționale. Se deosebește atît de analiza pasiunilor (ca exemplificare a „legii" sufletești) din *Adolphe* sau din *Afinități elective*, cît și de analiza mai nouă a unei conștiințe total psihologizate, specifică romanului introspectiv de tip proustian, pe care la noi îl va ilustra, de exemplu, Ibrăileanu în

Scanned with OKEN Scanner

Adela. Și nu cunoaște nici tehnicile fluxului interior, unde psihologia este trăită parcă nemijlocit, reflectată în impresii multiple, ca la Virginia Woolf sau Joyce. *Pădurea spînzuraților* rămîne, în sfîrșit, legat de observație, și prin caracterul social al motivațiilor : psihologia ilustrează în el tipul uman social, la fel cum, în *Afinități elective*, ea ilustrează legea sufletească universală.

În ce constă în definitiv conflictul din romanul lui Rebreanu ? Este pe scurt, acela dintre nevoia de opțiune personală și neputința de a rezista unor imperative exterioare conștiinței. În alte cuvinte, majoritatea criticilor au spus același lucru. Cel mai clar, L. Raicu *(Liviu Rebreanu)* : drama „rezultă din tensiunea opoziției conștiinței umane față de imperativul *datoriei* exterioare conștiinței". Ceea ce nu s-a remarcat îndeajuns este că Bologa este un iluzionat aproape permanent, incapabil a discerne între propriile dorințe și dorințele străine. Crizele lui se datorează descoperirii acestei confuzii. Copil fiind, crede într-o zi a avea revelația credinței. „Apoi, tocmai în clipa cînd se închina, la încheierea rugăciunii, se deschise deodată cerul și, într-o depărtare nesfîrșită și totuși atît de aproape ca și cum ar fi fost chiar în sufletul lui, apăru o perdea de nourași albi în mijlocul cărora strălucea fața lui Dumnezeu..." În realitate, extazul se dovedește doar urmarea presiunilor exercitate asupra sufletului lui fraged de către bigotismul matern, bine întreținut la rîndul său de influența protopopului Grozea. La moartea tatălui, Apostol își pierde credința tot atît de fulgerător cum o dobîndise : și nu atît din cauza durerii sau șocului, cît pentru că își dă seama de automistificarea a cărei victimă fusese. Se simte manipulat și se răzvrătește. Acest comportament îl vom regăsi, neschimbat, aproape de fiecare dată la Bologa. La Budapesta, unde e un timp student, se convinge că datoria față de stat este prima obligație a cetățeanului : „Omul singur nu e cu nimic mai mult decît un vierme — spunea studentul cu o încredere parc'ar fi descoperit piatra filosofală... Numai colectivitatea organizată devine o forță constructivă..." Cînd se decide să plece pe front, crede că o face din iubire pentru Marta. Se înșală :

Scanned with OKEN Scanner

în fond n-o iubește pe Marta ; ceea ce-l mînă din spate nu e sentimentul dragostei, ci dorința de a-și verifica concepția datoriei pe care tocmai o dobîndise. Esențială este deci confirmarea atitudinii etice, nicidecum sentimentul. Criza următoare survine atunci cînd Bologa nu găsește mijlocul de a împăca teza datoriei față de statul multinațional, în a cărui armată lupta, cu spiritul național, al românului. Totul se prăbușește prin revelația pe care o dobîndește personajul că nici această „concepție de viață" n-a izvorît dintr-o liberă alegere, ci i-a fost impusă de împrejurări. Ofițerul cu pieptul plin de decorații descoperă că eroismul lui nu răspundea unei convingeri intime, ci că îi fusese inculcat de educația budapestană. Este mereu aceeași incapacitate de a sesiza care sînt adevăratele nevoi ale sufletului ori ale minții sale și a le deosebi de presiunile conjuncturii ori de ale unei datorii ce nu-și află rădăcinile în conștiința proprie, ci în prejudecata colectivă. Problema ar fi pentru Bologa de a trăi autentic : ceea ce se pare că-i este cu desăvîrșire interzis. În crizele lui, Bologa are de fiecare dată revelația unui fals profund care i-a fundat existența : se aruncă atunci într-o altă soluție de viață, care i se pare momentan adevărată, dar care se dovedește ulterior la fel de falsă. După ce, întors de pe front, urmărește cu furie pe toți renegații, ca Pălăgieșu, și rupe chiar logodna cu Marta fiindcă o surprinde vorbind ungurește (din nou se înșală asupra motivului real, care e în fond iubirea lui pentru Ilona), are brusc revelația că numai iubirea de Dumnezeu reprezintă o salvare : „Sufletul are nevoie de merinde veșnică, își zise Apostol... Dar merindea aceasta în zadar o cauți pe afară, în lumea simțurilor. Numai inima poate s-o găsească, fie în vreo taină a ei, fie în vreo lume nouă, mai presus de vederea ochilor și de auzul urechilor". În aceste fraze se sintetizează foarte clar atît nevoia simțită de Bologa ca viața să-i fie rînduită de convingeri intime, nu de valori ce i se impun din afară, cît și nesiguranța cu care el continuă a căuta temeiul acestor convingeri mereu în altă parte decît se află de fapt. Redescoperă pe Dumnezeu : dar imensa iubire de oameni care îl cuprinde

Scanned with OKEN Scanner

nu-l ajută să-și rezolve dilemele practice și sfîrșește în ștreang. Ceea ce se petrece cu el, în ultimele pagini ale romanului, seamănă cu un acces de somnambulism. Bologa nu mai trăiește cu picioarele pe pămînt. Se duce direct în brațele lui Varga, care-l prevenise că-l va deferi Curții Marțiale. Refuză ajutorul lui Klapka. Pare a fi mînat de o pornire sinucigașă, perfect contradictorie cu iubirea pentru Ilona care, afirmă el, îi umple sufletul. Din nou — și acum, fatal — Bologa confundă o voce din afară cu una interioară, se automistifică. Observăm că sînt îndefinitiv trei imperative care strivesc mereu în Bologa libertatea de opțiune sau, mai bine, care se înfățișează conștiinței neclare a eroului ca fiind propriile lui convingeri : sentimentul datoriei față de stat, ideea națională și credința în Dumnezeu. Statul, neamul și religia alcătuiesc tot timpul un trio represiv. Bologa are orgoliul individualității și caută un acord cu aceste instanțe supraindividuale, nu pe calea obedienței oarbe, ci pe aceea a conștiinței lucide. Le acceptă convins de fiecare dată că sufletul său i-o cere ; descoperă, fără întîrziere, că a fost manipulat.

Ca roman al conștiinței morale, *Pădurea spînzuraților* analizează acest conflict, pe care l-am întîlnit, în forme deosebite, și în *Mara* și în *Ion*. În romanul lui Slavici, nu devenise tragic, fiindcă raportul dintre individ și colectivitate se mai afla într-un stadiu neantagonic. În *Ion*, colectivitatea se încarnează în toate acele forțe ostile ce amenință să-l strivească pe eroul central : preotul care-l „probozește", judecătorii care-l condamnă, învățătorul care-i vrea binele dar îl împinge la rău, bogătanii satului, ca Vasile Baciu, care-l disprețuiesc. Însă romanul pare a sugera că vina, dacă există una, trebuie căutată în Ion, potențial un factor de dezordine socială, mai curînd decît în forțele care-l apasă ; în acest fel, represiunea este, dacă nu justificată, măcar explicată. Socialul își menține pozitivitatea. Insubordonarea și moartea lui Ion par „accidentale".

Viața își continuă drumul. Apele nu ies din matcă. Problemei sociale din *Mara* îi corespundea o retorică similară : naratorul colabora cu personajele sale în același

Scanned with OKEN Scanner

fel în care obștea tîrgului colabora cu membrii ei. Acordul supraindividualității cu individualitatea, în planul viziunii sociale, se traducea printr-o formulă romanescă ea însăși neopresivă, prin intermediul căreia autorul îngăduie uneori personajelor să se exprime nemijlocit ; sau împrumută el însuși, ironic, punctul lor de vedere. Totul se rezolvă *à l'amiable*, între Mara și copiii ei, între Hubăr și Natl, între colectivitate și tinerii provizoriu răzvrătiți. Totul se iartă, căci, eroarea o dată eliminată, supraindividualitatea își păstrează capacitatea integratoare. În *Ion*, acea obiectivitate (sau impersonalitate) absolută, pe care am examinat-o, e o formă de dominație și de oprimare ce nu mai îngăduie contestație. Naratorul nu poate fi contestat, căci e transcendent. El singur stabilește vinovăția și pedeapsa. Ion se află înaintea unui misterios tribunal unde vocea lui nu e ascultată. Interiorizarea viziunii în *Pădurea spînzuraților* trebuie interpretată ca o fisurare a acestei autorități de esență divină. Supraindividualitatea, așa de omogenă în *Ion*, se dovedește relativă și contestabilă. Tribunalul care-l judecă pe Bologa nemaifiind transcendent, personajul are drept de apel. Și chiar dacă pierde în ultimă instanță, a devenit limpede că nu el e vinovatul, ci coaliția de forțe care i se opune. În *Ion* supraindividualitatea nu putea fi, măcar, trasă la răspundere ; aici ea apare, cum și este de fapt, represivă și vinovată de tragedia individului. Naratorul autocrat se estompează în fața personajelor, fără a dispărea : liberalismul lui e parțial demagogic, fiindcă continuă în fond a ține strîns toate firele. Resimțirea, astăzi, ca artificială, a formulei romanului psihologic din tipul doric este urmarea acestei jumătăți de măsură : personajelor li se îngăduie să se exprime, însă în limitele celui mai strict control ; ele au un punct de vedere asupra realității, care nu e fundamentat încă și de o viață sufletească pe deplin autonomă. Acest ultim pas, Rebreanu nu-l va face niciodată. Se retrage din scenă înainte de a-i înțelege necesitatea ; actorul clasic și-a epuizat disponibilitățile ; pentru noul rol e nevoie de noi actori.

O FEMEIE ÎN ȚARA BĂRBAȚILOR

Lenta și întunecata epopee naturalistă a lui Rebreanu rămîne fără ecou imediat în proza noastră. Trebuie să așteptăm să treacă treizeci de ani pentru ca *Desculț* să reînnoade cu adevărat firul. Iar dacă procedeele romanului obiectiv psihologic de felul *Pădurii spînzuraților* fac deîndată carieră (și le întîlnim pînă azi), romanul însuși nu va mai zugrăvi suflete atît de convulsionate și de mistice ca Bologa. Contrar opiniei curente, influența lui Rebreanu fiind una de prestigiu, de reconfortare a vocației pentru roman, ea nu este, în deceniile care urmează apariției lui *Ion*, și una eficientă la nivelul romanelor ce se publică. Romanul românesc se sprijină pe Rebreanu, dar parcurge un drum deosebit, de care ne putem da seama urmărind opera unui scriitor al epocii în care toată lumea a văzut mai degrabă un povestitor decît un romancier. Este vorba de M. Sadoveanu. Distingem în romanul sadovenian trei momente care sînt, pînă la un punct, similare cu vîrstele romanului național din prima jumătate a acestui secol. Înainte de întîiul război, romanele tînărului Sadoveanu sînt romantice, sentimentale și ideologice, ca ale lui Alexandru Vlahuță, Traian Demetrescu și ale sămănătoriștilor. Îndată după aceea, Sadoveanu se lasă atras de realismul căruia Ibrăileanu și ulterior G. Călinescu îi vor spune balzacianism, și scrie cîteva romane de acest tip pentru care nu are aptitudini, dar între care trebuie să numărăm o capodo-

peră : *Baltagul*. Toată proza noastră din deceniul al treilea și o bună parte din aceea a deceniului următor va merge pe linia acestui realism (care e funciar altceva decît naturalismul rebrenian), teoretizat în 1933 de G. Călinescu împotriva lui Proust. Nu are rost să dresez inventare : de la *Întunecare* la *Voica*, exemplele sînt îndeobște cunoscute. Dar prin *Creanga de aur*, *Ostrovul lupilor* și *Divanul persian*, cărți scrise după 1934, Sadoveanu este unul din primii autori români de romane corintice, în care realismul este înlocuit de parabola morală sau de alegoria filosofică.

Să privim mai îndeaproape primele două momente ale romanului sadovenian. De al treilea va fi vorba într-un capitol cuprins în următorul volum al acestei cărți. (O parte din observații le reiau, inevitabil, pe cele din *Utopia cărții*). Din momentul antebelic nici o operă nu se înalță ca valoare spre a o putea analiza aici, cum vom face, pentru celelalte, cu *Baltagul* și *Creanga de aur*. Tînărul de nici treizeci de ani citește, de exemplu, *Madame Bovary*, roman de mare succes la noi în jurul lui 1900, oferindu-ne cîteva „variante" autohtone. Și ce reține din el ? Oroarea de platitudine de care suferă, ca de o boală, romanțioasa eroină. Dar lasă la o parte tot ce face complexitatea realismului lui Flaubert, ignorînd capacitatea acestuia de a-și învinge idiosincraziile. Dezvoltă în schimb tema sentimentală. Faguet spunea despre Flaubert că îmbină în sine pe romanticul dezgustat de realitatea burgheză și pe burghezul dezgustat de romantism. La M. Sadoveanu nu întîlnim de obicei decît primul aspect. S-ar zice că el o imită mai curînd pe Emma Bovary însăși decît pe Flaubert. Și lucrează în orice caz prea mult cu inima. Ideologia romanului nostru de la 1900 e pur sentimentală. Critică civilizația burgheză înainte de a fi cu adevărat o civilizație burgheză și recomandă evadarea din infernul orașului înainte ca orașul să fie cu adevărat de nelocuit. Burghezii lui sînt încă niște oameni simpli, cu tabieturi și respect al bunei-cuviințe, iar orașul, un tîrg anost. „Bătrînii, în tîrgușorul acela liniștit al Vașcanilor, duceau o viață foarte pașnică." Așa începe *Floare ofilită*. Capitala însăși zu-

Scanned with OKEN Scanner

grăvită în *Însemnările lui Neculai Manea* conține același amestec de sat și oraș. Antipatia scriitorului provine din înaintarea civilizației orășenești, socotită fără rădăcini. Neculai Manea e fiu de țărani săraci, care a răzbătut prin învățătură la oraș, fără să fie cu asta mai fericit. Din contra, orașul i-a adus numai nefericire. „Cercînd să deslușesc bine din ce a izvorît nenorocirea mea — mărturisește el — mă gîndesc că pricina n-a fost alta decît noutatea vieții în care intram." Vina cade, deci, asupra orașului, care e o Sodoma. Manea are, ca și Dan al lui Vlahuță sau ca eroii lui Traian Demetrescu, mentalitate de dezrădăcinat. „Eu am meritat o altă soartă..." se plînge Madam Trifanov din *Floare ofilită*. Madame Bovary ar putea spune la fel ; însă, în ce o privește, e sigur că suferința vine din ambiție înșelată, nu din regret. Emma este capabilă de orice iluzie, oricît de neghioabă, în afară de una singură : aceea de a crede că i-ar fi fost mai bine acasă, în satul unde s-a născut. E o fire utopică, în vreme ce eroinele sadoveniene sînt bolnave de nostalgie. Toate detestă meschinăria orașului provincial : numai că Emma visează un altul, mai mare, Rouenul sau, de ce nu, Parisul, pe cînd Maria Spahu din *Apa morților* visează să se întoarcă în satul bunicilor ei, care e acela idilic, evocat de sămănătoriști (și de Sadoveanu însuși în unele romane istorice, în forma satului răzășesc). Pînă și mizantropia lui Manea, singurul personaj dostoievskian din Sadoveanu, e tot o formă de dezrădăcinare. Acestea sînt problemele și atmosfera din tot romanul epocii antebelice, romantic în esență.

După 1920, condițiile pentru un realism adevărat par coapte. Apare *Ion*, care are meritul de a scoate romanul țărănesc din albia sămănătoristă. Se înmulțesc romanele citadine. Cel puțin asupra necesității orientării genului către noile realități naționale, orășenești, Ibrăileanu și Lovinescu sînt de acord. Sadoveanu însuși e cucerit de realism și, cu productivitatea-i recunoscută, dă în cîțiva ani cinci sau șase mici romane de moravuri, numite în epocă „balzaciene". În realitate, ele sînt mai mult în spiritul lui Flaubert, Maupassant, al fraților Goncourt

Scanned with OKEN Scanner

și chiar al lui Zola, deși au pierdut prospețimea naivă a realismului clasic și suflul tragic al naturalismului. Critica occidentală a vorbit în astfel de cazuri de un realism cumpătat, identificabil și la noi, cu deosebirea că la noi nu poate fi vorba de un fenomen de oboseală a genului (abia constituit) : romanul nostru *începe* în fond cu acest realism economicos și eficient, aproape documentar. Rebreanu însuși l-a experimentat, pe gustul unui cititor mediu, mare consumator de romane, care nu voia nici tragedie, nici epopee, nici o mie de pagini de evocare, ci o intrigă limpede și bine condusă, cu o dezlegare rapidă, personaje conturate precis și o analiză psihologică decentă. Sadoveanu se acomodează printre cei dintîi, deși romanele lui de după război continuă destule aspecte din acelea anterioare. În orice caz scriitorul își propune deliberat să renunțe la lirism și descriere. Face cu Ibrăileanu celebrul pariu și scrie *Oameni din lună* în care nici un redactor al *Vieții românești* nu-l recunoaște. Imaginație săracă, stil concis și sobru, intrigă rapidă. Toate romanele lui din acest deceniu sînt, într-o anumită accepție, romane ale *sfîrșitului de veac,* indiferent dacă epoca în care se situează acțiunea este aceea dintre 1890 și 1900 sau aceea postbelică. Sînt epoci de criză, de schimbare a lumii. Un soi de mistică a schimbării e de notat în ce privește atît instituțiile sociale, cît și psihologia. Personajele nu-și respectă logica interioară așa cum nu și-o respectă societatea. Și unele și cealaltă se modifică după capriciul autorului. Între un capitol și altul se petrec metamorfoze complete. Ajunge cel mai neînsemnat motiv pentru ca viața unui om să se dea peste cap. Personajele se împart în două categorii : biruitorii (caricaturizați) și învinșii (idealizați). Cei dintîi sînt uzurpatorii sociali, brutele, întreprinzătorii, ariviștii ; ceilalți, sînt oameni „vechi", inapți de acțiune, sensibili și cultivați. Cu puține excepții, regula e valabilă pentru romane destul de deosebite cum sînt *Venea o moară pe Siret, Cazul Eugeniței Costea, Paștele Blajinilor, Nopți de Sînziene, Strada Lăpușneanu* sau *Locul unde nu s-a întîmplat nimic.* Acesta e faptul cel mai curios : și anume ca nostalgia, inadap-

Scanned with OKEN Scanner

tarea la lumea nouă, din romanticele proze ale debutului, să treacă și în romanele mai noi, dar într-o formulă — realismul — menită a sugera solidaritatea cu această lume. Balzac descrie în fond triumful burgheziei iar legitimismul lui ostentativ nu-l împiedică să găsească în *Comedia umană* exact modalitatea trebuitoare spre a reflecta acest triumf. În ciuda doctrinei, balzacianismul (și mai apoi zolismul) revelă burghezia în pozitivitatea ei, ca pe o clasă ascendentă, plină de sens; detestabilă, dar vie. Contradicția realismului la Sadoveanu și la alți scriitori români provine din figurarea burgheziei ca simplă negativitate, inconsistentă, fantomatică; la fel de detestabilă, dar moartă. Eroii nu trăiesc în real, sînt „lunateci" ca Eudoxiu Bărbat și Traian Bălteanu ori filosofi ai contemplației goale ca Lai Cantacuzin („Să lăsăm lucrurile să meargă singure, e mai bine", spune prințul). Simpatia autorului se îndreaptă spre învinși, inadaptați, înstrăinați; firile voluntare, oamenii de acțiune sînt antipatizați, adică tocmai reprezentanții tipici ai clasei care dobîndește puterea. Intriga e adesea simplificată spre a rezolva conflictul în sensul dorit. În *Paștele Blajinilor*, Constanța Corban își recapătă averea ce-i fusese confiscată de vechilul Tulbure, cu ajutorul unui haiduc care, intrînd pe fereastră, fură actele moșiei și le restituie fetei de boier întoarsă din străinătate. În *Nopțile de Sînziene* avem alt exemplu de restaurație: inginerul francez Bernard, căruia Lupu Mavrocosti i-a concedat pădurea, trebuie să-și ia tălpășița, spăsit, fiindcă se izbește de ostilitatea oamenilor și locurilor; boierul reintră în stăpînirea averii strămoșești. Aceste cazuri extreme (le întîlnim totuși și la Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu și la alți romancieri dintr-o generație ulterioară) arată că micul realism, care e caracteristic pentru romanul nostru din anii '20, se găsește în următoarea contradicție: el e burghez, corespunde epocii noi, în măsura în care se pliază ca formulă artistică gusturilor acestei epoci (economie, eficiență, claritate); dar merge, ca spirit, uneori, împotriva aceleiași burghezii, care-l cultivă, reactivînd cu nostalgie instituții și moravuri străvechi. E cazul al aproape tuturor ro-

dur. 19436

Scanned with OKEN Scanner

manelor din *Cronica românească a veacului XX* a lui Cezar Petrescu : unul din primii noştri romancieri moderni ai oraşului, vede în oraş locul de pierzanie, Sibarisul sau Sodoma contemporană. Într-o perspectivă puţin diferită, o contradicţie asemănătoare ne izbeşte în *Baltagul*, singura capodoperă a seriei realiste a lui Sadoveanu : aici, în centru, se află pentru prima oară un ins puternic, activ, victorios ; acesta e femeie (în genere mai energică decît bărbaţii, şi la Slavici şi la alţii) şi ţărancă. Asistăm la o stranie substituţie : eroii fiind oieri, aparţinînd lumii ancestrale a muntenilor, scoasă aparent din civilizaţia capitalistă, tema romanului e fundamental burgheză. Inspirîndu-se dintr-o baladă, cu aura ei mitică, scriitorul a scris romanul unei intrepidităţi şi al unei reuşite ce nu se mai explică în orizontul mitului. Vitoria are ştofa întreprinzătoare a burghezului, simţul lui practic, lipsa de prejudecăţi, e nereligioasă, vicleană şi rea. Sadoveanu s-a înşelat şi ne-a înşelat crezînd că vorbeşte despre păstori asemeni acelora din *Mioriţa :* Vitoria e un ţăran de un alt tip, îmburghezit şi cu o conştiinţă a acţiunii şi ordinei ce lipseau baciului din baladă. Burghezia capătă tocmai în acest roman pastoral şi ţărănesc pozitivitatea care-i lipsea în celelalte : iar realismul devine o metodă artistic eficace. Să-l analizăm în continuare.

Critic, toată problema *Baltagului,* roman care şi-a luat ca punct de plecare o baladă populară, a fost următoarea : de a stabili ce parte din el continuă să se afle în sfera de influenţă a mitului şi a misterului lui fundamental, şi ce parte s-a separat de ea, devenind bunul realismului. Critica a rămas împărţită în această privinţă. Perpessicius este cel mai decis în a afirma că „întîiul dintre merite şi cel mai preţios al *Baltagului*“ constă în „a fi păstrat acestei povestiri germinate în glastra de cleştar a *Mioriţei* toată puritatea de timbru a baladei şi tot conturul ei astral“ *(Menţiuni critice).* Părerea contrară o susţine I. Negoiţescu : „În *Baltagul,* concepţia moral şi liric metafizică din *Mioriţa* e siste-

Scanned with OKEN Scanner

matic eludată... Preluînd datele strict epice ale baladei populare, Sadoveanu s-a îndepărtat mult de mitic (de misterul ei liric, de spiritualitatea ei enigmatic ancestrală)" *(Analize și sinteze)*. O încercare de conciliere face Paul Georgescu : „Am observat că *Baltagul* nu conține o singură structură, ci, deocamdată suficient, două complementare : una monografică, epică, realistă ; cealaltă, simbolică, mitică. Un dat trece dintr-o structură într-alta fără a se altera considerabil, dar manifestînd valențe noi" *(Polivalența necesară)*. Se observă ușor care sînt dificultățile principale. Cea dintîi provine din faptul că societatea pastorală, arhaică, din baladă, este confruntată în *Baltagul* cu o lume nouă, bazată pe acumularea capitalului, care își are instituțiile și moravurile specifice. Putem, de exemplu, să explicăm uciderea lui Lipan numai prin invidia și lăcomia primară a ciobanilor, așadar printr-o cauză compatibilă cu mitul, sau trebuia să vedem în ea și expresia mai recentului spirit achizitiv ? În aceste condiții, mandatul Vitoriei — iată altă dificultate — are, el, un sens transcendental și sacru, izvorît din realitățile mitului, ceea ce ar face din eroina lui Sadoveanu o Antigonă, sau are în definitiv numai un sens social și etic, ceea ce ne-ar situa într-un orizont psihologic și realist ?

La începutul capitolului al șaselea, după ce e îndrumată de prea sfințitul Visarion să se adreseze autorităților, Vitoria încearcă să-și închipuie, în noaptea fără somn petrecută în camera de sub stăreție, în ce constă această ordine administrativă la care urmează a se duce și pe care n-o cunoaște. Imaginile care-i trec prin cap sînt naive, căci obiceiurile de pe la ei au împiedicat-o să vină în atingere cu această lume :

„Acolo vra să zică e stăpînirea împărătească. Ș-așa în toate tîrgurile sînt slujbași, primari, prefecți și polițai, pînă la București ; și la București stă pe tron regele și dă porunci tuturora. Bun lucru neapărat, să fie asemenea rînduială ; toate să se facă după poruncă și să se scrie ce s-a făcut. Așa se cunoaște prin tîrguri cine cum-

Scanned with OKEN Scanner

pără vite și cine vinde și care încotro se duce. La Dorna de asemeni. Nu-i ca-n sus pe Tarcău, unde oamenii trăiesc cum au apucat și cum îi taie capul. Dacă făptuiește unul o poznă, ori o moarte de om, se duce prin stîncile munților și se hrănește cu zmeură ca urșii, pînă ce-l alungă la vale iarna. Atuncea-l prind oamenii, îl leagă și-l dau pe mîna stăpînirii devale.

Adevărat că pînă la năcazul acesta care s-a abătut asupra casei ei nici nu i-a păsat și n-a avut nevoie de nici un fel de slujbaș al măriei sale. Și-a văzut de gospodărie și de oi ; a vîndut brînză, a dat mîna preceptului vama și birul — ș-atît. Și chiar asta era mai mult treaba omului. Nechifor Lipan le cunoștea pe toate și știa orișicînd la ce uși să bată și la ce slujbași să se înfățișeze, căci el umbla din tinereță în țara cealaltă devale ; ea însă, ca o femeie, rămăsese în sălbăticie. O ajungea mintea ce are de făcut, însă față de o lume necunoscută pășea cu oarecare sfială."

Să remarcăm că Vitoria vorbește de două „țări" — cea de sus, a muntenilor, crescători de oi, și cea de jos, a tîrgurilor și a capitalei. De ce natură este însă distincția ei ? Nu e, desigur, o incompatibilitate, ci numai o distanță de natură așa zicînd istorică, între cele două țări. Muntenii continuă a trăi după capul lor, într-o ordine primitivă proprie, fără a respinge totuși noile rînduieli. Li se și supun, de altfel, într-o mare măsură. Prind fără ajutorul autorităților pe criminali, dar îi predau apoi acelora. Oarecum în același fel va proceda Vitoria însăși. Chestiunea acestei relații e comună întregii literaturi sadoveniene. Nu încape apoi îndoială că negoțul de oi îi pune necontenit în contact pe munteni cu restul lumii. Și nu sînt sedentari, ci, cum spune un filosof român, „niște navigatori ai uscatului" care pleacă „spre alte zări să caute iarbă mai bună". Modul lor de viață nu s-a putut menține acela pe care-l evocă *Miorița*. Mitul s-a alterat prin istorie. Muntenii trăiesc în istorie, chiar dacă nu au conștiința ei, imaginîndu-și în chip „metafizic" societatea. Nechifor Lipan spune uneori o poveste despre felul cum dumnezeu a rînduit fiecărui neam o

Scanned with OKEN Scanner

soartă și o fire, de la începutul începuturilor. Însă muntenii nu sînt izolați și obiceiurile lor s-au transformat. Chiar dacă rămîn deosebite de ale celor din „țara de jos", nu mai păstrează semnificații transcendentale, religioase ; s-au laicizat, asigurînd coerența unei societăți elementare, însă pragmatice. Vitoria nu trăiește realitățile mitului ; existența ei a secularizat misterul, sacralitatea. Merge la preot și la vrăjitoare dintr-o superstiție (așa cum alții nu pleacă la drum marțea), dar știe singură mai bine ce are de făcut. Dacă nu se adresează din prima clipă autorităților civile și își urmează pe urmă ancheta proprie, este pentru că, femeie fiind, n-are experiența acestor relații. Aici întîlnim aspectul esențial. Ca în orice societate de acest tip, în aceea „de sus" atribuțiile sînt perfect separate. Femeia reprezintă elementul stabil, conservator și formalist al colectivității, iar bărbatul, pe acela mobil și pliabil la schimbare. Toate miturile cunosc această specializare : femeia țese pînza așteptării. Dar Vitoria este o Penelopă pe care împrejurările o împing să plece în căutarea lui Ulise. Întîi se gîndește să trimită pe Gheorghiță (Telemac), dar băiatul e necopt ; și atunci pleacă ea : „o ajungea mintea ce are de făcut, însă față de o lume necunoscută pășea cu oarecare sfială". Înțelegem că Vitoria nu se desprinde propriu vorbind dintr-o arhaitate izolată ca să dea piept cu lumea modernă (cum au crezut unii comentatori, cînd au vrut să explice amestecul de mit și de realism), ci din gineceu spre a ieși pur și simplu în lume. „Țara de sus" e un gineceu, unde rolul femeii este determinat precis iar mijloacele de acțiune de mult stabilite. Tot ceea ce făptuiește Vitoria înainte de a părăsi satul, este simplu, direct și clar. Ea nu cunoaște însă „țara de jos" : ceea ce-i explică sfiala. Nechifor n-ar fi avut-o, căci umblase pretutindeni. Dar ea e femeie și-și iese provizoriu din rol. Această ieșire din rol complică oarecum lucrurile și creează impresia că sînt la mijloc două lumi și că romanul conservă din prima cel puțin tot atît cît descoperă din a doua. În fond, e o singură lume, a unor păstori deveniți negustori de oi (Nechifor nu se dusese să vîndă ?), prinsă în mișcarea epocii noi, îndeajuns de crudă și de lip-

Scanned with OKEN Scanner

sită de poezie, din care sacralitatea a dispărut demult. O femeie pleacă în căutare în ţara bărbaţilor.

În punctul de pornire este, deci, o căutare. Acest motiv nu-l întîlnim în baladă, fiind în schimb caracteristic romanului şi cîntecelor de gestă din care specia a fost trasă de unii, unde eroul caută necontenit şi se află într-o permanentă mişcare. Nu e mişcarea arhaică a păstorilor. G. Călinescu se înşală cînd limitează *Baltagul* la transhumanţă : „Păstori, turme, cîini migrează în virtutea transhumanţei în cursul anului, în căutare de păşune şi adăpost, întorcîndu-se în munţi, la date întru veşnicie fixe. În privinţa dispariţiei oierului, oamenii fac fel de fel de presupuneri, dar Vitoria, care cunoaşte calendarul pastoral, le respinge. Lipan nu poate face în cutare lună decît asta şi asta. Mişcarea este milenară, neprevăzutul este exclus, ca şi în migraţia păsărilor. În stilul său unic, Mihail Sadoveanu zugrăveşte toate aceste ritmuri ale vieţii primitive, determinate numai de revoluţiunea pămîntului şi în care iniţiativa individuală este minimă.“ Dintr-o constatare justă, se scoate o concluzie falsă. Existenţa unui calendar al vieţii păstorilor e lucru cert, dar nu mişcarea lor milenară este aici elementul esenţial, ci mişcarea Vitoriei, care nu urmăreşte traseul transhumanţei (Nechifor pierise într-un loc unde nu mai fusese decît o singură dată înainte), şi care este o *ieşire* din spaţiul con-sacrat, deci mitic. Ciobanii din baladă nu se duc în fond niciodată nicăieri : mişcarea lor e aşa zicînd închisă, reglată ca a unui pendul, rituală, de la munte la cîmpie şi înapoi. Motivul ieşirii din spaţiul con-sacrat şi acela al căutării sînt caracteristice romanului, cu atît mai mult cu cît scopul acestui act îl constituie aflarea adevărului. Vitoria vrea să ştie la început ce s-a întîmplat cu bărbatul ei de nu s-a întors la timp ; acesta rămîne mobilul principal, chiar dacă pe urmă ea se convinge că Nechifor a fost prădat şi ucis şi doreşte să-i pedepsească pe hoţi şi să-şi recapete oile furate. Căutarea adevărului pune în mişcare numeroase alte motive, cum ar fi acelea ale dezvăluirii şi chiar demistificării. Ciobanul din *Miorița* nu caută

Scanned with OKEN Scanner

adevărul și de aceea rugămintea adresată oii conține un întreg program de învăluire și mistificare. El conservă mitul și se menține în el ca într-un fundamental mister. Problema cauzelor crimei sau a răzbunării sînt complet eludate. În *Baltagul*, tot sensul constă în aflarea acestor cauze și în răzbunare. Depistarea motivelor prozaice ale asasinatului îi răpește caracterul originar și sacru (în *Mioriţa* metafora morții-nuntă e o dovadă că moartea nu e resimțită ca un asasinat odios, ci ca un soi de cosmică fatalitate sau, după unii specialiști, ca un sacrificiu ritual). Sîntem într-un domeniu uman și psihologic, unde durerea, rușinea, ura sau iubirea au înțelesul cel mai banal. Cea care caută este o femeie ca toate femeile.

Modul căutării trebuie, apoi, relevat. Vitoria culege informații, le înnoadă cu abilitate și iată un fir care o duce mereu mai departe. Inteligentă, vie, trage de limbă pe unul și pe altul. Trece de la agresivitate la dulceață, e văicăreață din ipocrizie, intrigantă din calcul, stăpînă pe nervii ei și neobosită. Felul cum uzează de argumentul că muntenii fac totdeauna tranzacțiile de față cu martori, sugestiile pe care i le strecoară anchetatorului fără a-i jigni orgoliul, relațiile cu nevestele celor doi bănuiți și cu aceștia înșiși — totul denotă intuiția cea mai sigură a firii oamenilor. Treptat, din aceste investigații rezultă un scenariu al crimei comise care spulberă ultima îndoială a Vitoriei. Ea adună atunci pe protagoniști la praznic (ca Hamlet, la spectacol) și se folosește de acest scenariu ca să smulgă măștile. După motivele căutării adevărului și ieșirii din spațiul con-sacrat, scenariul (și relațiile lui cu realul) reprezintă un alt lucru fundamental pentru natura romanului.

Sîntem așadar la masa de praznic, după ce oasele lui Lipan au fost scoase din rîpă și autoritățile își continuă ancheta fără spor. Există bănuieli, dar nu și dovezi. Vitoria singură *știe* (căci are o versiune coerentă a faptelor) și încearcă să obțină, prin șoc, mărturisirea. Aparent bine dispusă, invită pe Bogza să bea, apoi îi cere baltagul, chipurile ca să-l compare cu al lui Gheorghiță. A azvîrlit în treacăt cîteva vorbe („Mi-a spus Lipan, cît am stat cu dînsul, atîtea nopți în rîpă") care au stîrnit curiozitatea :

Scanned with OKEN Scanner

„Masa tăcuse. Interesant, domnu subprefect Balmez își puse coatele pe ștergar și-și întoarse urechea stîngă, cu care auzea mai subțire, privind în același timp și cu coada ochiului.

Simțindu-se observat, Bogza se neliniști.

— Dumneata știi și eu nu știu, zise el cu îndrăzneală. Dacă știi, spune.

— Să-ți spun, domnu Calistrat. Omul meu se gîndea, vra să zică, la ale lui și la mine, și umbla la deal în pasul calului, suind spre Crucea Talienilor.

Femeia se opri.

— Ei ? o îndemnă, zîmbind, domnu subprefect. Spune. De ce te-ai oprit ?

— Unii ar putea zice că venea la vale. Dar eu știu mai bine că se ducea la deal. Dar nu era singur. Avea cu el cînele. Și se mai aflau în preajma lui doi oameni. Unul dăduse călcîie calului și grăbise spre pisc, ca să bage de samă dacă nu s-arată cineva. Al doilea venea în urma lui Lipan, pe jos, și-și ducea calul de căpăstru. Să știți că nu era noapte. Era vremea în asfințit. Unii cred că asemenea fapte se petrec noaptea. Eu am știință că fapta asta s-a petrecut ziua, la asfințitul soarelui. Cînd cel din deal a făcut semn, adică să n-aibă nici o grijă, că locu-i singuratic, cel care umbla pe jos a lepădat frîul. Și-a tras de la subsuoara stîngă baltagul și, pășind ferit cu opincile pe cărare, a venit în dosul lui Nechifor Lipan. O singură pălitură i-a dat, dar din toată inima, ca atunci cînd vrei să despici un trunchi. Lipan a repezit în sus mîinile, nici n-a avut cînd să țipe ; a căzut cu nasu-n coama calului. Întorcînd baltagul, omul s-a opintit cu el în deșertul calului, împingîndu-l în rîpă. Chiar în clipa aceea cînele s-a repezit asupra lui. El l-a pălit cu piciorul dedesubtul botului. Calul tresărise de spaimă. Cînd a fost împins, s-a dus de-a rostogolul. Cînele s-a prăvălit și el. S-a oprit întăi hămăind întărîtat ; omul a încercat să-i deie și lui o pălitură de baltag, dar dulăul s-a ferit în rîpă și s-a dus tîrîș după stăpîn. Asta-i. Cel din urmă a încălicat și-a grăbit după cel din vîrful muntelui, și s-au dus. Nu i-a văzut și nu i-a știut nimeni pînă acuma.

Scanned with OKEN Scanner

Munteanca tăcu și se uită cu buzele strînse, către cucoana Maria. Nevasta lui domnu Vasiliu, ca și cei care erau de față, sta într-un fel de încremenire și așteptare. În toată lumea de-acolo erau bănuieli. Vorbele și iscodirile lucraseră cu hărnicie. Deci toată lumea înțelegea întrucîtva istoria muntencei. Numai cît cei mai mulți nu-și puteau da sama de ce muierea asta străină umblă cu pilde și răutăți. Dacă are vreo bănuială, să spuie ; dacă are vreun prepus, să-l deie pe față.

Asemenea cuget se aduna, cu mînie, mai ales în Calistrat Bogza. El de la început, de cum a văzut-o întăi și întăi, a priceput că nevasta oierului vine asupra lui. Pe urmă a stat cu răbdare, îndoindu-se că s-ar putea cumva descoperi asemenea faptă care n-a lăsat după ea nici o urmă. Femeia are să se zbată fără folos și după aceea are să se ducă la treaba ei.

Dar ea nu se ducea. Umbla cu vorbe și cu intrigi proaste. Punea la cale pe nevasta lui Cuțui. Strecura vorbe de vrăjmășie Ilenei. Stîrnea pe oameni cu feluri de feluri de închipuiri. O lasă. Ce-i putea face ? Îi era și milă de dînsa într-o privință, căci era o văduvă care-și căuta bărbatul.

De mare mirare este cum l-a putut descoperi într-o rîpă așa de prăpăstioasă și de singuratică. Mai de mirare sînt alte vorbe pe care le scornește din nou. Și acuma — povestea întîmplării.

Prost și tîmp ar fi să-și închipuie că ea a fost de față. Mai prost și mai tîmp să creadă că mortul a putut vorbi. Asta n-o mai crede nimeni în ziua de azi. Și totuși, muierea aceasta care-l urmărește a arătat întocmai lucrurile, punct cu punct, pas cu pas. Să fie adevărat, cum spune Ileana, și cum arăta Gafița cînd nu era încă așa de otrăvită de dușmănie, să fie adevărat că se pot face vrăji și sînt oglinzi în care poți privi lucruri trecute și viitoare ? Un bărbat nu poate crede asta ; de și, dacă n-ar fi, nu s-ar povesti.

La urma urmei, să arate de unde știe și să deie pe față lucrurile cum sînt. Știe, poate, ceva de la nevasta lui Ilie Cuțui. Nepotrivit lucru este să ai de a face cu asemenea prieteni și tovarăși ticăloși. Dar nici Ilie Cuțui

Scanned with OKEN Scanner

n-a putut vedea în totul lucrurile cum s-au petrecut, în toate amănunțimile lor. Mai ciudat este că nici el nu știa bine cum a fost. Abia acum vede că au fost așa întocmai.

Pe cînd i se învălmășeau aceste cugetări, Bogza, simțindu-se privit, bău pe nerăsuflate un pahar de vin, și încă unul. După aceea, fără să știe cum, luă deodată o hotărîre năpraznică. Muierea-i muiere și bărbatu-i bărbat. El era un bărbat de care încă nu-și bătuse joc nimeni în viața lui.

— Dă baltagul, vorbi el, încă stăpînit, întinzînd mîna îndărăt către Gheorghiță.

— Mai stai puțintel, îl opri femeia, ca să încheiem praznicul după cuviință. Ce te uiți, Gheorghiță, așa la baltag ? întrebă ea, după aceea, rîzînd ; este scris pe el ceva ?

— Ascultă, femeie, mormăi cu mînie Bogza, de ce tot mă fierbi și mă înțepi atît ? Ai ceva de spus, spune !

— Nu te supăra, domnu Calistrat, eu întreb pe băiat dacă nu cetește ceva pe baltag.

— Destul ! răcni gospodarul bătînd cu pumnul în masă și înălțîndu-se de la locul lui.

Tacîmurile se învălmășiră, meșenii se ridicară speriați. Ceea ce se făcea nu era bine, căci era la un praznic. Bogza avea întrucîtva dreptate.

— Destul ! răcnea omul. Destul !

Glasul îi răgușì dintrodată.

— Destul ! Pentru o faptă, este numai o plată. Chiar dacă aș fi eu, mi-oi primi osînda de la cine se cuvine. Dar nu sînt eu. Ce ai cu mine ?

— Eu ? n-am nimic ! se apără munteanca, uimită mai presus de orice de o întrebare ca aceea.

— Cum n-ai ? mugi Calistrat, împrăștiind cu dosul mînilor talgerele și paharele. Dar cu cine vorbești tu așa, muiere ? Dar ce ? Ai trăit cu mine, ca să ai asupra mea vreun drept ?

— Gheorghiță, vorbi cu mirare femeia, mi se pare că pe baltag e scris sînge și acesta-i omul care a lovit pe tată-tău.“

Scanned with OKEN Scanner

În acest extraordinar pasaj, deosebim de la prima lectură mai multe momente ale scenariului Vitoriei. Întîi, povestirea faptelor, așa cum femeia le-a reconstituit ; apoi, sub o formă destul de evoluată, deși sumar psihologizată, gîndurile lui Calistrat Bogza răscolite de povestire (și pe care le putem socoti ca făcînd parte din scenariu, căci intrau în prevederile autoarei) ; în sfîrșit, darea în vileag a criminalului (care se trădează, după ce a fost dezvăluit). Să le analizăm pe rînd.

Povestirea Vitoriei este izbitoare prin lipsa de ezitări. Bogza e încă ironic și îndrăzneț înainte de-a o asculta : „Dumneata știi și eu nu știu, zise el cu îndrăzneală. Dacă știi, spune.“ Nu urmează nici un semn de exclamație după această invitație : care nu e o somație. Totuși Bogza pare convins că Vitoria doar se laudă că știe. În ce o privește, Vitoria n-are îndoieli : ea *știe mai bine* că omul ei, cînd a fost ucis, se ducea la deal, deși *unii ar putea zice* contrariul ; ea *are știință* că fapta s-a petrecut ziua, deși *unii cred* că asemenea lucruri se petrec la adăpostul întunericului. Felul cum înfățișează împrejurările crimei este de o precizie uimitoare. S-ar părea că nici un spațiu gol nu rămîne între reprezentarea pe care Vitoria și-a făcut-o despre realitate și realitatea însăși. Cel dintîi uimit va fi Bogza care nu înțelege de unde a aflat străina amănunte pe care nici Cuțui, nici chiar el însuși, nu le știau. („Dar nici Ilie Cuțui n-a putut vedea în totul lucrurile cum s-au petrecut, în toate amănunțimile lor. Mai ciudat este că nici el — Bogza — nu știa bine cum a fost. Abia acuma vede că au fost așa întocmai.“) Povestirea nu reproduce pur și simplu întîmplările : le completează, dîndu-le o coerență care le lipsea în realitate, obturată de sentimentele ce se amestecau în momentul faptei ; totdeauna viața însăși este mai confuză decît relatarea ei. Acest raport dintre real și povestire mai apare o dată, în chip explicit, în roman, în capitolul al treilea, cînd Vitoria dictează părintelui Dănilă o scrisoare către Gheorghiță, prea plină de emoție, adică de viață, ca să poată fi așternută întocmai pe hîrtie. Preotul scoate din dictarea

femeii un text laconic, epurat de accidentele afective : „Vitoria înţelegea (ascultîndu-l pe urmă) că toate sînt puse în răvaş întocmai cum a voit ea, numaicît mai lămurit şi mai cu pricepere". Viaţa e, într-un fel, mai bogată, iar, în altul, mai săracă decît povestirea ei : transcrisă, pierde tumultul confuz al fiinţei, accidentalul, brutul ; cîştigă în schimb un sens unificator. Aici se ascunde o estetică (pe jumătate conştientă) a acestui tip de roman care nu mai urmăreşte, ca *Ion,* să redea cu fidelitate realul prin mari porţiuni din suprafaţa lui, ci să economisească realul. Selecţia era la Rebreanu menită a sugera întinderea vieţii : consta într-o descompunere. Tabloul cu care începe *Ion,* apoi hora, sînt descrise minuţios, filmate cu încetinitorul. Intraţi în universul romanesc, sîntem lăsaţi să ni se obişnuiască ochiul cu lumina cea nouă. Romanescul e acolo o iluzie. Aici romanescul e o stăpînire perfectă a faptelor, o ordine şi o economie : nu ne mai aflăm în imperiul copleşitor al epopeii naturaliste, ci pe domeniul, restrîns dar bine gospodărit, al povestirii realiste.

După relatarea Vitoriei, gîndurile lui Bogza au acelaşi caracter minimal şi eficient : ele refac, pe durata celor cîteva minute de uluială (care însoţesc în fapt relatarea, căci pauza de după ea nu le oferă timp suficient), întreaga istorie, de la venirea străinei în sat. Recunoaştem retrospectiva ordonată din momentele de criză din *Pădurea spînzuraţilor,* cu deosebire că Sadoveanu spune în ceva mai mult de o pagină ceea ce lui Rebreanu îi lua un întreg capitol (şi încă cel mai dezvoltat din roman). Deliberarea însăşi a celui care gîndeşte este scurtă : el îşi aminteşte cum „a venit asupra lui" Vitoria, la început, cu vorbe şi intrigi ; se miră de uşurinţa cu care ea a descoperit oasele lui Lipan „într-o rîpă aşa de prăpăstioasă şi de singuratică" ; „şi acuma povestea întîmplării" : atît de precisă încît, de n-ar fi bărbat umblat prin lume, ar începe să creadă în vrăji. O dată consumat acest proces interior, mirarea face loc furiei, şi Bogza izbucneşte : povestirea Vitoriei îşi atinge scopul : scenariul ei conţine, pe lîngă reproducerea în-

Scanned with OKEN Scanner

tîmplărilor anterioare, acest moment al scoaterii adevărului la iveală.

Relaţia dintre acest scenariu şi realitate este esenţială pentru înţelegerea *Baltagului*. E vorba de cea mai deplină adecvare. Vitoria citeşte în felul ei lumea : ceea ce înseamnă însă că lumea poate fi citită, că manifestă, cu alte cuvinte, un sens, că este aşa zicînd o epifanie. Eroina culege eşantioane şi construieşte un model prin care explică întregul : numai întrucît este coerentă şi omogenă, lumea se lasă explicată de către acest model. Nu este nici o magie în procedarea Vitoriei. Sîntem, de la un cap la altul al romanului, în plin natural şi în plin uman. (Alexandru Paleologu, urmărind această idee într-o direcţie cu totul deosebită, a identificat un „model" posibil în mitul căutării lui Osiris de către Isis ; în eseul meu căutarea ca atare, ca motiv de roman, nu poate fi interpretată decît realistic, ca „ieşire" ; ipoteza autorului *Treptelor lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, extrem de sugestivă şi de riguroasă, este incompatibilă cu sensul întregii mele interpretări.) Deducţiile se întemeiază pe psihologia oamenilor şi pe cunoaşterea felului lor de viaţă. Nu putem să nu ne întrebăm încă o dată care este această lume pe care o descifrează Vitoria şi dacă nu cumva eficacitatea scenariului ei se datorează faptului că o cunoaşte foarte bine. Femeia n-a ieşit niciodată înainte din gineceu : şi, iată, se orientează ca şi cum ar fi la ea acasă. E sfioasă, la început, dar nu derutată, Busola ei arată nesmintit nordul. Obiceiurile din „ţara de jos" şi de la Dorna n-o surprind. E o „străină", cum o botează dornenii, dar numai pe jumătate. Trebuie să admitem că cele două ţări nu sînt separate de un abis — ceea ce ar fi făcut cu neputinţă scenariul Vitoriei — şi că civilizaţia patriarhală a învăţat de la aceea modernă tot atît cît a păstrat aceasta de la vechea ordine. În locul confruntării, de care s-a vorbit în critică, găsim convieţuirea. Vitoria se află în fond la contactul dintre două lumi, între care graniţa fermă s-a şters demult, chiar dacă subzistă elemente specifice.

Scanned with OKEN Scanner

Este momentul să examinăm puțin această lume de contact, căci este „lumea" lui Sadoveanu (din romanele contemporane și istorice, ca și din povestiri). Ea nu mai e aceea pastorală arhaică, închisă, producătoare autarhică de bunuri, deși n-a devenit pe de-a-ntregul capitalistă. În termenii lui I. Lotman *(Studii de tipologie a culturii)* putem afirma că lumea arhaică este de tip *semantic* : realul este conceput drept cuvînt. Fenomenele de viață contează doar întrucît sînt înzestrate cu semnificații. Ceea ce nu este semn nu există. Mari porțiuni de viață sînt eludate. Indicele înalt de semiotizare al mitului face ca omul mitic să trăiască printre semne care trimit însă la o semnificație unică ; istoria este absentă ; partea reflectă întregul, nu face parte din el. Chipul lumii e restituit întreg de orice ciob de oglindă, nu numai de oglinda toată. Tipul social *sintactic,* în schimb, intră în drepturi în societatea burgheză de la începuturile ei, o dată cu introducerea simțului istoric, a dezvoltării. Din verticală, relația constitutivă devine orizontală. Important nu mai e doar ceea ce semnifică, ci ceea ce, așa zicînd, se leagă. Omul burghez trăiește mai puțin printre semne decît printre evenimente. Gazetarul orașului ia locul vrăjitorului tribului. Nu e greu să remarcăm că lumea lui Sadoveanu, deși nu realizează sinteza acestor structuri (sinteză pe care Lotman o analizează de asemenea), le amestecă pe tot parcursul operei. Una sau alta din ele, în stare pură, nu e de aflat la el nici unde. Din cauza prelungirii celei dintîi în cea de a doua se creează acea impresie de neistoric, de imuabil, care a frapat pe toți cititorii lui Sadoveanu. Însă cum scriitorul însuși e un om nou (el sau reprezentanții lui „dramatizați", precum abatele de Marenne și Ruset în *Zodia Cancerului),* o detașare se produce peste tot și neistoricul e simțit mai curînd ca etnografic. Romanele par a documenta asupra unei ordini vechi, de semne, însă interpretul aparține, el, ordinii noi, de evenimente. Se întoarce din istorie în mit, din civilizația orașului, în natură : redescoperire încărcată de nostalgii neștiute. Se lasă inițiat (uneori e un copil, ca acela din *Împărăția apelor)* în

Scanned with OKEN Scanner

rituri străvechi, de către supraviețuitori (de obicei bătrîni), bizari și necontemporani. În *Baltagul* însă, prin excepție, interpretul e mai vechi decît lumea : Vitoria Lipan vine dinspre mit spre istorie, ca un abate de Marenne *à rebours*. Și se descurcă perfect, fiindcă, în mare parte, distanța dintre cele două „țări" ține de iluzie. Structurile lor s-au amestecat de mult. Chiar faptul că Vitoria caută adevărul și dreptatea ne arată că mandatul pe care și-l asumă e mai puțin de ordin transcendental decît etic ; iar mijloacele folosite întăresc sentimentul că ne mișcăm în domeniul socialului și psihologicului mai mult decît în acela al sacrului. „Semnele" de care ascultă Vitoria sînt în mare parte desacralizate. Cu excepția visului în care-l vede pe Lipan de la spate, traversînd o apă tulbure, tot restul e lipsit de mister. Și e limpede apoi că Vitoria are tendința de a interpreta semnele ca evenimente și de a construi un limbaj : scenariul ei nu are caracterul inspirat al Cuvîntului („Ideea că *la început a fost cuvîntul* nu este cîtuși de puțin întîmplătoare în cazul acestui tip de modelare a realității", spune I. Lotman referitor la tipul semantic pur), ci caracterul logic al Textului. Am distins trei momente în pasajul examinat, care sînt tot atîtea mari fraze. Reușita Vitoriei e o performanță de natură sintactică (împotriva impresiei superficiale, care poate face din intuițiile ei o operație magică), căci constă în a lega ceea ce a descoperit : dacă la descoperirea însăși a semnelor e ajutată de alții, de domnul David și de soția lui, bunăoară, veritabili informatori (unii inconștienți) în serviciul femeii, atunci cînd e vorba de ordonarea lor într-un limbaj, Vitoria se descurcă singură. Uluirea participanților la praznic e o dovadă. În toată lumea fiind „bănuieli" și toți înțelegînd „întrucîtva istoria muntencei", nimeni nu înțelege de ce „muierea asta străină umblă cu pilde și răutăți". Caracterul *semantic* al lucrurilor e limpede pentru toți : ceea ce inventează Vitoria este însă o *sintaxă*. Scenariul ei are efectul scontat tocmai deoarece pune la un loc, în chip coerent, elementele disparate culese : deoarece transformă cuvintele într-un limbaj. S-a spus că ea este mînată de dorința

de a restabili ordinea morală a lumii, periclitată de crimă : nu e întru totul adevărat. Ea creează o ordine, ce e drept, căutarea ei armonizînd ceva : putem afirma acum că această ordine se datorează legării semnelor misterioase într-un limbaj organizat prin care crima se explică, deşi nu se justifică. Aici e un punct esenţial al discuţiei. La capătul efortului ei, Vitoria se află în posesia unei explicaţii plauzibile : dar oare, obţinînd-o ea face ca lucrurile să aibă şi sens ? Ciobanul din *Miorița* procedează invers : el nu explică nimic, dar încearcă să atribuie uciderii un sens ritualic şi cosmic. Lumea baladei este compusă din semne care nu se înlănţuie logic (de ce nu se apără ciobanul, prevenit că va muri ?) : nu există evenimente sau accidente acolo : ci o metamorfoză a morţii în nuntă care ţine de un sens fundamental şi secret al realului mitic, în care moartea apare drept cosmic necesară. Lumea mitului este lumea legii. Ar fi însă greşit să considerăm că Vitoria, la rîndul ei, descoperind evenimentul accidental (crima), restabileşte legea. Acest lucru obsedează de mult pe critici. În fond ea caută cauzele : nu legea semnelor, ci originea evenimentelor. Ea explică, fără a mai atribui sensuri. Cel mult, putem spune că *recunoaşte* coerenţa realului, căci *cunoaşte* lumea. Nu ne aflăm într-o baladă mitică, ci într-un roman realist.

„Domnul Dumnezeu, după ce a alcătuit lumea, a pus rînduială şi semn fiecărui neam“ : *Baltagul* începe cu o povestire pe care Nechifor Lipan o spunea uneori pe la cumetrii şi nunţi şi asupra căreia merită să ne oprim o clipă. Creatorul, aşadar, cheamă la sine toate neamurile, pe boieri şi domni, şi le hotărăşte soarta şi firea. La urmă se înfăţişează la scaunul împăratului cel mare şi muntenii, cărora, cu părere de rău, nemaiavînd ce să le dea în schimbul locurilor lor strîmte şi prăpăstioase, dumnezeu le hărăzeşte o inimă uşoară ca să se bucure de ce au. Povestea, Lipan a auzit-o de la un baci bătrîn, de la care mai ştia şi unele „vorbe adînci“ cum ar fi aceasta : „nimene nu poate sări peste umbra lui“.

Scanned with OKEN Scanner

Observăm aici, înainte de toate, o anumită concepție despre creație, care seamănă mai bine cu o rînduială gospodărească decît cu facerea biblică a lumii. Domnul Dumnezeu e un meșter priceput, care alege din ce are la îndemînă ca să dea fiecăruia ce i se cuvine, adaptînd lesne orice în scopuri ad-hoc. E deci și puțin *bricoleur*. Dacă e lipsită de măreție, creația astfel înțeleasă e simpatică și familiară, căci orice tată sau socru își împarte în acest chip averea între copii. Relațiile sînt umane și pragmatice. Un dumnezeu la care se merge cu jalba este unul accesibil ce poate fi consultat ca un factor de reglare. În al doilea rînd, spiritul popular care se reflectă în povestirea lui Lipan vrea ca neamurile să fie deosebite din prima clipă, nu ca rezultat al istoriei lor diferite. Istoria curge dintr-un punct inițial, confirmînd voința divină ; surprizele sau excepțiile sînt excluse ; domnește legea naturală. Este la mijloc și un fixism caracterologic ce se combină cu ideea de fatalitate. Nici dumnezeu nu mai poate desface ceea ce el însuși a făcut. În al treilea rînd, un echilibru cosmic asigură armonia lumii și, fără să fie înlăturat, tragicul se vede totuși redus prin împăcarea în necesitate. Muntenii duc o viață grea, dar dumnezeu le-a sortit o inimă ușoară : nu iau lucrurile în tragic. A nu lua în tragic înseamnă a cunoaște lumea, înțelepciunea lor seamănă cu o resemnare. Nimeni nu poate sări peste umbra lui : maximă cuminte ce pune la adăpost de tragedie. Descoperind adevărul, Vitoria verifică implicit armonia lumii : află ceva mai mult decît pe făptuitorii omorului și anume că lumea are o coerență pe care moartea lui Lipan n-a distrus-o. Liniștea ei finală, voioșia aproape, cu care instruiește pe Gheorghiță, așa se explică : lucrurile pot fi luate de la capăt, viața merge înainte. Vitoria nu e o Antigonă și pentru că ancheta ei nu e sinucigașe și nu opune două rînduieli generale care, intrate în coliziune, ar fi condus neapărat la catastrofă. Aici totul e încă reversibil. Antigona provoacă ordinea existentă a lumii și determină ireparabilul ; din contra, Vitoria respectă această ordine și o verifică pas cu pas. Universul sadovenian e mereu rotund și armonios-rațional. Alexandru Ivasiuc a crezut că poate generaliza această însușire la tot romanul nos-

Scanned with OKEN Scanner

tru : „Lumea nu e fundamental scoasă din țîțîni, o economie cosmică prezidează facerile și prefacerile... Nimeni n-a ajuns la destrămarea criteriilor lumii ca regele Lear..." *(Radicalitate și valoare)* Lumea nu e scoasă din țîțîni nici la Rebreanu, nici, cu atît mai puțin, la Sadoveanu. Dar este o mare deosebire între *Ion* și *Baltagul* din acest punct de vedere. O transcendență goală se bolțește în *Ion* deasupra vieții și morții, a suferinței și nedreptății. Desacralizată, lumea lui Rebreanu stă într-un regim al implacabilului. Nimeni nu acuză, nimeni nu justifică. Criteriile lumii nu s-au destrămat, dar criteriile morale da. O instanță de apel există în schimb la Sadoveanu : chiar dacă lumea din *Baltagul* este deopotrivă de lipsită de sacralitate, de umană în esența ei (căci elementele mitice zac împrăștiate ca oasele lui Lipan în rîpă, cu neputință de reconstituit într-un corp viu), ea nu rămîne străină — tocmai în măsura în care nimeni nu sare nepedepsit peste umbra lui — de o transcendență modelatoare, fie aceasta interiorizată sub forma legii morale.

Povestirea lui Lipan poate fi raportată la întregul roman nu numai în așa zicînd conținutul, dar și în forma ei. La Rebreanu, creația, romanul însemnau construirea, prin magie, a unui univers similar cu acela real. Romancierul era un *faux-monnayeur* : punea în circulație bancnote de fabricație proprie și avîndu-i imprimat pe ele chipul. Ceea ce conta era iluzia desăvîrșitei asemănări și faptul că procedeele tehnice rămîneau invizibile. În *Baltagul,* la început este o povestire : romanul însuși va fi o povestire. Sadoveanu nu mai are în vedere un model al lumii, ci unul al povestirii : bine închegată și plină de miez. Procedeele eposului sînt înlocuite de altele menite nu atît a crea iluzia identității cu realul, cît capabile să rezume eficient realul. Acest caracter rezumativ este principala însușire artistică a *Baltagului* și a celorlalte mici romane sadoveniene și el se datorează introducerii viziunii realiste în povestirea de tip clasic. Se întîlnesc în felul acesta două serii de convenții : unele provenite din romanul realist și naturalist al secolului XIX — bogat epic, descriptiv, iluzionist (căci

Scanned with OKEN Scanner

pretinde a face concurență realității), psihologic, — și altele provenite din „romanul“ secolelor XVII—XVIII, care e de obicei o povestire bazată pe un principiu de economie artistică, modică, reductivă și în fond moral-filosofică, care nu urmărește să înfățișeze nemijlocit viața (s-o „copieze“), ci s-o simplifice într-o paradigmă. Cel dintîi care a analizat dubla structură a *Baltagului* a fost Paul Georgescu, pornind de la ideea că romanul sadovenian combină monografia realistă cu simbolismul poetic. Ilustrînd prin două prînzuri ale Vitoriei, el a distins între o funcționalitate realistă a obiectelor, gesturilor, obiceiurilor, și însușirea lor de a fi, în orice clipă, simboluri mai generale. Ulterior, Al. Paleologu și-a pus și el problema relației dintre imediatul epic al romanului și substratul mitic, în care el a identificat însă, cum am văzut, altceva decît tema din *Miorița* și anume legenda morții lui Osiris. I s-a părut că perfecta transparență a substratului prin planul realist constituie un merit esențial, deși în general, în romanele de acest fel, ambiguitatea profundă este artistic mai eficace. Cît de firav transpare substratul ne putem totuși da seama din faptul că, dacă e vorba de Osiris, nimeni n-a făcut pînă la Al. Paleologu relația, iar, dacă e vorba de *Miorița*, din acela că nenumăratele nepotriviri au obligat pe comentatori să se arate sceptici. Spre deosebire de Al. Paleologu, mie mi se pare că romanul modern nu ocolește, ci marchează expres structurile duble : dacă este (și este) o anume naivitate, în sensul nostru, a *Baltagului*, ea constă tocmai în încercarea de a „ascunde“ substratul. Șklovski și Bahtin afirmă că orice discurs literar conține o referință la discursuri anterioare, dar că, în secolul XIX, de exemplu, aceste referințe erau implicite, mascate (deveneau explicite doar în parodie), în vreme ce în literatura modernă (și, în genere, în aceea „nerealistă“) referința este deschisă. *Baltagul* aparține evident tipului întîi, căci balada de origine nu e numai complet transformată în roman, dar chiar eliminată din cuprinsul lui, redusă la un moto. Referința modernă este o citare permanentă, nu doar o sugestie a punctului de plecare : în *Baltagul* „citarea“ ar fi compromis

Scanned with OKEN Scanner

factura plauzibil-realistă a narațiunii. Exemplele oferite de Al. Paleologu din mitul osirian sînt convingătoare, dar chiar din ele se vede bine caracterul *discret* al referinței. Eu cred mai puțin de aceea într-o dublă structură (mitico-realistă), de felul acelora atît de răspîndite în romanul modern, și, mai mult, în conjugarea a două tradiții, aceea *realistă* a secolului XIX, și aceea *moralist-filosofică* a secolelor XVII—XVIII, care n-a condus în cazul lui Sadoveanu la două structuri estetice și la două nivele stilistice deosebite, ci la absorbirea procedeelor romanului realist de către economia povestirii clasice. Ceea ce e frapant în *Baltagul* e tocmai acest realism clasicizat, în toate sensurile. În definitiv, cele două nivele stilistice presupuse de analiza lui Paul Georgescu sînt perfect inseparabile. Ne aflăm într-un roman realist care, în loc să creeze temeinic impresia de viață, înlăturînd artificiile, sforile, cusăturile, ca *Ion* ori *Pădurea spînzuraților*, se bazează pe un principiu de economie, care e o evidentă convenție. În narațiune (rapidă, concisă), în psihologie (succintă), în descriere (funcțională), remarcăm în primul rînd un scrupul de precizie a artei romanești. Atît și nimic mai mult : ca Dumnezeu din parabola lui Lipan, autorul *Baltagului* e mai curînd un gospodar decît un creator, romanul se restrînge la povestire, arta magiei la o magie a artei, fără însă vreo ambiguitate esențială.

Arta *Baltagului* e o biruință a funcționalului. Autorul posedă tehnica eliminării timpilor morți și pe aceea a distribuirii informațiilor strict necesare. La începutul romanului, Vitoria stă pe prispă și toarce, amintindu-și de povestirea spusă de soțul ei. „Fusul se învîrtea harnic, dar singur." Romanul însuși se derulează harnic, dar nu fără ajutor. Aflăm imediat care este cauza neliniștii eroinei : „Nechifor Lipan plecase de-acasă după niște oi, la Dorna, ș-acu Sfîntu Andrei era aproape și el încă nu se întorsese. În singurătatea ei, femeia cerca să pătrundă pînă la el". O astfel de „punere în temă" ar fi fost de neînchipuit în *Ion*, unde nu este nicăieri explicitat sentimentul flăcăului disputat între iubirea pentru Florica și setea de pămînt. Îl vedem pe Ion la coasă, căzînd în

Scanned with OKEN Scanner

genunchi și sărutînd pămîntul, urmărind cu ochii pe Florica la nunta ei cu George, seducînd cu vorbe dulci pe Ana sau tratînd-o cu o indiferență ucigătoare și din asemenea scene se constituie treptat ceea ce am putea numi tema romanului. Oricum ea rezultă din evenimente. În *Baltagul* o găsim formulată de la început, de către autorul însuși. Vorbele la trecut din paragraful citat mai sus nu indică vreo actualizare psihologică. Deși acestea par a fi gîndurile Vitoriei, ce toarce pe prispă, cuvintele sînt ale povestitorului. La Rebreanu, „nimeni" nu povestește : oamenii, obiectele, lumea *sînt* acolo. La Sadoveanu, *cineva* povestește : rezumă, scurtează, avertizează. După ce ne pune în temă, cum am văzut, în exact două fraze, ne informează la fel de direct asupra vieții muntenilor și asupra firii lui Lipan, ca să înțelegem frămîntarea Vitoriei. O dată efectuat acest tur de orizont, iată-ne în prezent. Aceeași voce fermă care, pînă aici, își luase sarcina de a ne ține la curent cu cele petrecute, ne informează acum despre evenimentele acelei zile de sfîrșit de toamnă în gospodăria Lipanilor. Trezită din visarea care a purtat-o în trecut (un trecut restituit de narator, nu trăit de personaj), Vitoria își cheamă fata la treabă, stă de vorbă despre vreme cu argatul întors pe neașteptate cu vitele, îi poruncește să-și ia cele de trebuință pentru iarnă. Psihologia nu e nici de data aceasta desfășurată. Cînd se întoarce acasă Gheorghiță, Vitoria e cuprinsă de idei sumbre, însă criza nu durează mult : „Vitoria îl primi cu mare bucurie și-l sărută pe amîndoi obrajii ; după aceea trecu în altă odaie și se încuie pe dinlăuntru, ca să poată plînge singură. Îndată însă își aduse aminte că feciorul îi vine de pe drum lung, că-i trudit și mai ales flămînd. Veni iar către el, cu pită proaspătă și cu un hîrzob de păstrăvi afumați." Nu e vorba aici doar de stăpînirea de sine a personajului și de cuviința ce știe s-o păstreze în orice împrejurare, ci și de interpretarea de către autor a analizei psihologice ca o inutilitate. Nu există nici un roman sadovenian în care psihologia să fie direct redată, ca trăire nemijlocită : ea este rezumată sau eludată. „Aici — notează scriitorul spre finalul *Cazului Eugeniței Costea* — rețe-

Scanned with OKEN Scanner

tele literare ale timpului ar pretinde un monolog interiorizat mai întins." Dacă nu ține seama de aceste rețete, ține seama în schimb de altele. Fiindcă modul sumar în care introduce în scenă un personaj e și el o convenție, din plin resimțită azi : „Părintele Daniil Milieș deschide larg ușa, ca pentru sfinția-sa. Își desfăcu brațele și-și flutură barba pe deasupra pîntecului. Era un om mare și plin, cu ochii mititei foarte pătrunzători. Părul cărunt îi era strîns pieptănat și împletit în coadă la ceafă. Dinții îi străluceau sub tufele de păr ale mustăților". Recunoaștem metoda lui Agârbiceanu din nuvele și din romane. Vitoria nu-l vede prima oară pe preot și e de presupus că nu mai ia aminte la înfățișarea lui. Autorul introduce în acest punct portretul, fiindcă e prima intrare în scenă a personajului său. Criteriul e deci unul de economie a subiectului. Interesează prea puțin pe romancier modul sistematic în care preotul e portretizat. Aceste portrete au, cel puțin în ochii cititorului de azi, dezavantajul de a rămîne generale, adică nesituate într-o perspectivă subiectivă, a personajelor înseși. Nu numai Agârbiceanu proceda astfel, în mod curent, dar chiar și Rebreanu, adesea, și încă împotriva manierei lui obiective ce presupunea luarea în stăpînire treptată, firească, a lumii. Totuși obiectivitatea îi dictează lui Rebreanu o dezvăluire a trăsăturilor personajelor sale condiționată de rațiuni psihologice interioare, uneori foarte subtile. Gîndindu-se concentrat că Vasile Baciu e într-o ureche și greu de convins, Ion, care se află cu Ana sub nuc, privește parcă în neștire (căci mintea îi e aiurea) la obrazul fetei : „Ion se uită lung la buzele ei subțiri care se mișcau ușor dezvelindu-i dinții cu strungulițe, albi ca laptele și gingiile trandafirii de deasupra". Astfel de detalii par (și sînt) fără rost în narațiune, dar ele creează impresia de firesc, fiindcă se ivesc oarecum pe neașteptate și sînt aparent lipsite de semnificație, exact ca în viață unde nu totul are un înțeles vizibil ; în al doilea rînd, ele nu se constituie într-un portret. Există oare vreun portret al lui Ion sau al Anei în romanul lui Rebreanu ? Nu există decît frînturi, trăsături ce apar o clipă în ochii altcuiva ori gesturi caracteristice. Așa cum

Scanned with OKEN Scanner

acțiunea nu e niciodată anticipată de rezumate, nici comportamentul personajelor nu e fixat în portrete. Singurul domeniu în care Rebreanu continuă a utiliza *raccourciul* este acela al evenimentelor trecute legate de cîte un personaj, care sînt uneori (cazul Belciug) înmănuncheate într-o „biografie". Să notăm deci că la Sadoveanu viața și comportamentul personajelor sînt rareori „redate" nemijlocit : de obicei ele sînt intermediate de relatări retrospective ori portrete. Aceste artificii se explică prin marele grad de funcționalizare pretins tuturor elementelor acestui roman-povestire. Ele „fixează" realul : îl sistematizează. Intenția estetică primordială la Rebreanu fiind un neamestec cît mai deplin al naratorului în faptele narate, comentariul auctorial se mărginea să sugereze caracterul finalist al viziunii, presărînd ficțiunea de avertismente. La Sadoveanu, unde naratorul e aproape la fel de impersonal, elipsa frecventă și cenzura permanentă a realului ne pun în fața unei alte funcții a comentariului și anume aceea de a controla acțiunea, ca și psihologia. Naratorul nu ni se revelă altfel decît prin această supraveghere. Se întîmplă ca în scrisoarea pe care preotul o alcătuiește *după* spusele Vitoriei, epurîndu-le, reducîndu-le. Naratorul joacă în definitiv un rol asemănător : alcătuiește romanul *după* viață, epurînd-o, reducînd-o. Pînă și descrierile de natură, atît de abundente în restul literaturii sadoveniene, sînt fără ezitare funcționalizate aici. Un ușor îngheț, primăvăratic, e sumar descris și de îndată „interpretat" astfel : „Toate stăteau ca într-o așteptare. Cînd vor porni la vale puhoaiele, trebuiau să ducă o veste nouă. Așa dezlega Vitoria înțelesul acestor înfățișări schimbate". Nu numai faptele, psihologia, aspectul fizic al oamenilor, dar chiar și natura este confiscată de către povestitor, transformată în instrument și pusă în serviciul zeului tutelar al acestui tip de roman (economic realist) care este Subiectul.

Scanned with OKEN Scanner

SOLDATUL FANFARON

„Cînd mi s-a dat ordin să trec cu detașamentul de pază pe Nistru, am salutat cu multă bucurie această noutate. Și m-am bucurat cu atît mai mult, cu cît vedeam mutra plouată a camarazilor mei de batalion : adio vinul bun, fetele vesele și viața asta cu sindrofii, cu baluri, cu întîlniri furișe de orășel basarabean, care, la urma urmei, oricît de mic, oricît de strîmt și de horoios o fi, e totuși un orășel.

Pentru mine, ordinul venea tocmai la timp. Într-o bună dimineață, zorile mă găsiră lîngă o lungă masă, pe care cărțile o ocoliseră de mii de ori în goana celui mai accelerat chemin de fer pe care l-am văzut vreodată în proaspăta, dar încercata mea carieră de jucător de cărți. Aveam dinainte-mi exact suma de lei douăzeci cu care începusem pontajul. În timpul nopții, suma asta crescuse fantastic, scăzuse brusc ca un termometru sub năprăsnicia crivățului siberian, se ridicase iarăși, îmi îmbrîncise inima în aceleași subite și înfocate oscilații, pe care le făcea norocul zănatic venind spre mine și părăsindu-mă, de atît de nenumărate ori, într-un atît de restrîns timp !

Hîrtiuța albastră de dinainte-mi, atît de lipsită de valoare în vremurile astea tot atît de bune și tot atît de rele, ca oricare altele, mă dezgusta cu desăvîrșire. Un semn, pe care i-l făcusem cu creionul înainte de a o arunca în iureșul jocului, dintr-o curioasă obișnuință, îmi

stîrni un zîmbet de silă pe buzele uscate de fumul ţigaretelor şi de vinul văpsit cu astringente boieli sîngerii. Aveam în faţă chiar hîrtia, cu care pornisem cu douăsprezece ore înainte, în căutarea unui noroc factice.

Cu un gest teatral, o aruncai dinaintea noului bancher şi, fără să mai aştept care-i este soarta, plecai cu un aer inspirat, strîngîndu-mi umerii înfioraţi de plăcutul venin al vîrfurilor de ace, pe care le înfig, în sîngele moleşit, nopţile pierdute. Însă înainte de a mă duce la cazarmă, mă îndreptai spre poştă. Şi acolo, pe pupitrul scîlciat, în praful stîrnit de măturoiul omului de serviciu, am compus o vastă comandă către una din cele mai mari librării din Bucureşti. Am cerut numai cărţi serioase, mai mult de ştiinţă : istorie, filosofie, chimie, fizică, matematică, Sfînta Scriptură, Coranul, Iliada şi o grămadă de texte latineşti şi greceşti, cu două enorme dicţionare ; atît cît să-mi ajungă pe doi ani de zile, ca să mă satur de cetit şi de învăţat. Dealtfel, nu eram la prima mea hotărîre de a înlocui cărţile lui Grimaud cu cărţi propriu-zise ! Dar pînă acum nu făcusem decît mici încercări. Comandam cîteva romane şi cîteva volume de versuri şi cu asta credeam că am sfîrşit-o cu nopţile pierdute. Chemam în ajutor literatura să mă scape de setea de viaţă ! Acum însă, judecînd după dimensiunile comenzii şi după gravitatea obiectului ei, nu-mi mai rămînea nici o îndoială că aceea ce întreprindeam era din cale afară de serios.

Şi ca o dovadă că însuşi destinul se asocia cu mine, ca să-mi arăte că sînt menit unei căi cu totul alta decît celei pe care apucasem, făcu astfel încît, după cîteva zile, cărţile să sosească în acelaşi ceas cu ordinul de plecare pe Nistru.

În primele momente, mă gîndeam nici să nu-mi iau rămas bun de la Marusea. Un om hotărît s-o rupă cu totul de ceilalţi, deci şi de prietena lui intimă, trebuie să pornească în pas gimnastic şi nici măcar să nu se mai uite înapoi. Dar reversul gîndului îmi spunea : un om hotărît trebuie să revadă pînă în momentul clipei finale tot de ceea ce are să se despartă şi dacă inima lui

Scanned with OKEN Scanner

nu-i va da nici un brînci înapoi, el va porni senin, mîndru, conștient de tăria lui.

Am chemat-o deci pe Marusea — la ea nu mă mai duceam deloc după cele petrecute — și dînsa s-a grăbit să vină într-o stare de neliniște și de tristețe care mi-a dat imediat conștiința superiorității mele. Mîndria numai o împiedica să izbucnească în plîns. Dar dacă, o clipă, sprîncenele ei încordate de încăpățînarea-i rusească și-ar fi destins arcurile strînse la maximum, vedeam bine că lacrimile i-ar fi inundat fața, potop. M-a înduioșat mult această slăbiciune omenească, ce se vedea tot mai clar pe măsura sforțării pe care biata fată o făcea ca s-o ascundă. Oricum, era pentru mine toată această zbuciumare! Și pentru că ea nu răsfrîngea asupră-mi decît bucuria de a mă ști atît de adînc înfipt în sufletul ei, fără ca sufletul meu din parte-i să poată fi reținut acolo de nici o cătușă, înduioșarea mea avea într-însa ceva părintesc, ceea ce o îndîrjea pe ea și mai mult și-i prefăcea inima în bucăți sîngerînde, zvîcnind la picioarele mele.

O, sfîntă fericire de a putea fi, tocmai prin seninătatea și conștiința libertății tale depline, chinuitorul unei pîlpîiri de viață, pe care ai îngenunchiat-o, ai subjugat-o și o oprimi! O compătimești pentru că o oprimi și o oprimi și mai cu tărie, pentru a simți, pînă la maximum de intensitate, dulceața milei.

O pipăiam sub vraja acestui sentiment divin și-i striveam sînii, apăsînd-o sub piepții bine vătuiți ai vestonului meu. Îi sărutam părul cu sclipiri portocalii, care, seara, sub lumina becurilor, se aprindea îndată de acel straniu și minunat roșu aprins. Îi sărutam năsucul ei obraznic și-i simțeam pe genunchi căldura coapselor pline, îi mîngîiam alene fluierele picioarelor subțiri, singurele de care aveam regretul că nu sînt ceva, ceva încă mai lungi. Ca să fie pentru mine Rusoaica întreagă. Să semene, să se apropie de Rusoaica întreagă din gîndurile mele. Dar pentru asta, hm... mi se pare că și iubirea care-o mistuie ar fi putut să arate altfel, nu știu cum...

După spița tatălui, și după spița mamei, Marusea era rusoaică sadea: ...și totuși pentru mine ea nu era decît o basarabeancă.

Scanned with OKEN Scanner

Pe cînd Rusoaica pe care o aşteptam, Rusoaica din visurile mele... Doamne, ce distanţă..."

Nici unul dintre comentatorii *Rusoaicei* lui Gib Mihăescu nu a acordat vreo atenţie faptului că naratorul — care foloseşte persoana întîi nu numai în paginile reproduse de mine de la începutul romanului, ci în întreg romanul — nu este autorul, ci un personaj, cu identitate precisă, şi anume locotenentul Ragaiac. Fapt totuşi esenţial, fiindcă situează din capul locului exprimarea într-o clară perspectivă subiectivă şi explică atît turnura ei orală şi familiară („Şi m-am bucurat cu atît mai mult, cu cît vedeam mutra plouată a camarazilor mei de batalion : adio vinul bun, fetele vesele şi viaţa asta cu sindrofii etc."), cît şi ceea ce un critic numea batjocoritor „retorica imposibilă", bombasticismul stilului („În timpul nopţii, suma asta crescuse fantastic, scăzuse brusc ca un termometru sub năprăsnicia viscolului siberian, se ridicase iarăşi, îmi îmbrîncise inima în aceleaşi subite şi înfocate oscilaţii pe care le făcea norocul zănatic venind spre mine şi părăsindu-mă, de atît de nenumărate ori, într-un atît de restrîns timp !"). Pompiliu Constantinescu a alcătuit chiar o listă de „deficienţe" ale stilului din *Rusoaica (Scrieri)*. Întrebarea care se ridică imediat este : despre ce stil e vorba ? există unul în afara aceluia al naratorului propriu-zis ? iar naratorul — spoială de cultură pe un fond de grosolănie cazonă, filosofie a vieţii rudimentară, nemăsurat orgoliu viril, — poate fi pus să vorbească literar, în cuvintele romancierului însuşi ? Sînt, ce-i drept, în roman cîteva pasaje în care naratorul îşi însuşeşte un stil literar, de pildă acela celebru în care este înfăţişată îngheţarea apelor Nistrului : „Apele Nistrului curgeau murdar, cu sforuri greoaie şi încete ca nişte hoarde adormite în şa. Pe maluri însă începutul îngheţului se amuza să descrie festoane albicioase şi neregulate de pojghiţă, suprapunîndu-le uneori ca ardezia pe case. Zăpada însă conteni, dar simunul căzăcesc îi suflă multă vreme pe deasupra şi pe dedesubt, repezind-o în viscole turbate dintr-o parte în alta, încă zile în şir, pînă cînd îngheţă el însuşi, şi căzu la pă-

Scanned with OKEN Scanner

mînt, șarpe de sloi, care se preface în bucăți". Stilul acesta de școală Odobescu și Caragiale i-a plăcut lui Tudor Vianu pentru „frazarea bine cadențată" (*Arta prozatorilor români*). Nici Tudor Vianu, care a analizat stilistic romanul, nici altcineva, n-a raportat limbajul la narator, ca să vadă în ce măsură ele trebuiau considerate o excepție, izolate cum sînt de gura care le rostește. Stilul nu e o substanță, ci o funcție. Există un stil al lui Ragaiac care, reflectîndu-i viziunea asupra existenței (alta decît a autorului), îl definește implicit ca personaj. „Cînd mi s-a dat ordin să trec cu detașamentul de pază pe Nistru, am salutat cu multă bucurie această noutate" : cititorul atent intuiește că cel ce spune aceste cuvinte nu e autorul, deși persoana întîi l-ar putea induce în eroare, și caută să identifice pe vorbitor. Înainte de a ști cine este și ce face, știe cum se exprimă. Ia cunoștință de el prin densitatea subiectivă a unui stil (familiar, oral, bombastic). O admite ca pe o convenție. În *Rusoaica* această convenție este tacită, dar ea poate fi și declarată. „Numiți-mă Ismael", cere din prima frază a romanului lui Melville personajul narator. Gib Mihăescu ar fi putut spune și el : „Numiți-mă Ragaiac".

Această precizare ar fi clarificat, poate, de la început o impresie, pe care noi toți am avut-o probabil la lectură, rămasă în lipsa ei nedeslușită, și anume amestecul de emfază și de ironie ce caracterizează modul de expresie din roman. Pe de-o parte, exagerare, fanfaronadă ; pe de alta, bravada pare conștientă de ea însăși, exagerarea intenționată, minată de ironie. Căci, pe de o parte, autorul intră în pielea lui Ragaiac, soldatul fanfaron, îi împrumută stilul : „O pipăiam sub vraja acestui sentiment divin și-i striveam sînii, apăsînd-o sub piepții bine vătuiți ai vestonului meu." Vestonul nu e al lui Gib Mihăescu, ci al lui Ragaiac. Senzațiile și limbajul de prost gust de asemenea. „Atunci simții deodată aroma pătrunzătoare a nucului și-n rostogolirile care urmară văzui stelele aprinzîndu-se de svîcnirea lor firească, dar atît de puternică parcă dănțuiau ca pe fundul unei imense tamburine, pe

Scanned with OKEN Scanner

care-o agita sălbatic deasupra infinitului un titan înnebunit. Formele cu rezistențe și flexibilități de oțel ale Niculinei îmi dădură bucurii ne mai cunoscute. În schimb, îmbrățișarea mea îndelungă o covîrși de tot și o preschimbă dintr-o căprioară sălbatică într-o pisică nespus de calmă. Iar nucul era amețitor." Pe de altă parte, cum pot fi Biblia și marii scriitori ruși adevăratele lecturi ale unui individ care se exprimă ca Ragaiac ? Autorul îl lasă să pretindă cu nerușinare acest lucru în loc să-i divulge preferința reală pentru romanele erotice de două parale. Oare el nu-și cunoaște bine naratorul-personaj și îi atribuie lecturile sale ? Sau se amuză puțin pe seama lui, făcîndu-ne complice cu ochiul, cînd îi alcătuiește lista pretinselor lui preferințe ? Și una, și alta. Naratorul nu se mulțumește să-și relateze obiectiv aventurile, ca într-un clasic roman de acest gen, ci se comportă ca un soldat fanfaron : lăudîndu-se în gura mare și mistificîndu-se pînă și pe sine însuși. Autorul își ia unele distanțe (deși nu consecvent) : ne lasă să înțelegem că naratorul său nu oferă suficiente garanții de seriozitate, nici din punct de vedere intelectual, nici din punct de vedere moral. Această dublă distanțare poate fi sesizată în pasajul pe care l-am reprodus. Să remarcăm chiar felul în care soldatul fanfaron se recomandă : încercînd indiscret să iasă în evidență. Ține să ne asigure că a fost singurul din tot batalionul care a salutat cu bucurie trimiterea pe frontieră. Pentru el, ordinul venea, nu e așa, tocmai la timp căci de mult dorea (fără a găsi prilejul) să-și schimbe felul de viață. Parcă spre a-și pune singur la îndoială sinceritatea, mărturisește că a mai încercat și altă dată astfel de soluții radicale, dar fără succes. Fericit că va cunoaște în bordeiul de pe Nistru deliciile singurătății, iată-l gata să înlocuiască cărțile lui Grimaud cu cărți adevărate : și încă ce cărți ! Înșiruirea titlurilor ne trezește zîmbetul. Aici exagerarea își revelă caracterul intenționat ironic. Distanța dintre autor și personajul narator e deocamdată de natură intelectuală. Un *coureur* care se sihăstrește cu entuziasm ca să se consacre studiului matematicilor și lecturii Bibliei ! Și, ca și cum n-ar fi destul, rupturii de mediul frivol îi adaugă ruptura

Scanned with OKEN Scanner

de femeia iubită. Cel ce pleacă în insula lui Robinson vrea să încheie toate conturile cu societatea. Viaţa se ia de la capăt prin sacrificii totale. Să notăm radicalitatea fiecărui act. A nu mai vedea deloc pe Marusea în aceste condiţii ar fi o laşitate, nedemnă de eroul nostru : un om hotărît nu se teme să-şi pună, o dată mai mult, hotărîrea la încercare. Şi iarăşi ironia scoate capul : prea mult afirmată, această hotărîre nu e oare mai mult o dorinţă decît o realitate ? Ragaiac face asemenea mărturisiri suspecte : „De altfel nu eram la prima mea hotărîre... Dar pînă acum nu făcusem decît mici încercări... Acum însă, judecînd după dimensiunile comenzii şi după gravitatea obiectului ei, nu-mi mai rămînea nici o îndoială că aceea ce întreprindeam era din cale afară de serios.“ În definitiv, nu urmăreşte oare să se convingă pe sine ? Bravează nu doar în chestiunile plecării, ci şi în acelea sentimentale. El e un bărbat, nu e aşa, perfect stăpîn pe simţămintele lui. Înduioşarea de slăbiciunea femeii apare ca destul de cinică. Oprimîndu-şi sufleteşte partenera, îşi oferă satisfacţia unor clipe de intensă milă. Şi are ochii atît de bine deschişi, încît nu-i scapă nici cel mai mic defect. Nu se lasă antrenat de instincte. Marusea este, ea, tînără şi frumoasă (ah, de-ar avea picioarele o idee mai lungi !) şi, pe deasupra, rusoaică. Dar nu e Rusoaica ? Doamne, ce deosebire ! Treptat, se face simţită şi o distanţă de natură morală între autor şi narator.

Dar în acest pasaj nu ni se indică numai trăsăturile lui Ragaiac ; sînt formulate şi temele principale ale romanului : tema aşteptării şi tema idealului. Ragaiac merge cu entuziasm pe frontieră spre a putea aştepta, în izolare de tentaţiile lumii, apariţia Rusoaicei. Nu o femeie oarecare, ci Femeia, Rusoaica din vis, pe cît de reală, pe atît de apropiată de eroinele literaturii ruseşti. Ragaiac îşi căptuşeşte bordeiul lui de pe Nistru cu tomuri impozante şi se delectează un timp cu probleme de matematică şi de astronomie. Acest „ascetism matematic“, cum îl numeşte el însuşi, menit a-l îndepărta de ispitele uşoare şi blajine ale mediului în care trăise, sfîrşeşte însă prin a-i exacerba pofta de viaţă ce se voia

Scanned with OKEN Scanner

reprimată. Aşteptarea lui Ragaiac seamănă cu un paradoxal exerciţiu spiritual prin care demonii sexualităţii nu sînt exorcizaţi, ci reanimaţi. Că e vorba de o tehnică şi nu de purul hazard ne-o arată o comparaţie pe care locotenentul o face chiar el între sine însuşi şi plutonierul Gărneaţă. Recunoscîndu-se în subalternul său, Ragaiac observă că singurul lucru care-i desparte este această educaţie a simţurilor, nu abolite, ci nutrite cu exemple ilustre din mitologie care-i permit tînărului ofiţer să posede într-o ţigăncuşe oarecare pe însăşi zeiţa Diana. „Chemam în ajutor literatura ca să mă scape de setea de viaţă", exclamă el cînd îşi comandă biblioteca de campanie. Însă literatura îi hipertrofiază această sete. „Ceteam Sfînta Carte şi aşteptam. Ea va veni, îmi spuneam. Ea va veni, mă întărea în credinţa mea sfînta Carte". Ea, Rusoaica : ironia autorului e din nou evidentă. Aşteptarea se complică prin intrarea în scenă a Măriucăi şi a Niculinei : eroul nu e un platonic stupid, devotat visului său, ci un bărbat normal şi sănătos, care, adorîndu-şi Rusoaica din vis, posedă alte rusoaice reale. Deşi nu există în aşteptarea lui idealism propriu-zis, sexualitatea nu e pur instinctuală. Paradoxalele exerciţii ale lui Ragaiac sînt o savantă complicare a instinctului, care rămîne pur şi totodată sofisticat. În lipsa etosului, ce însoţeşte numai sentimentul, nu şi instinctul, ori a psihologicului, sub forma geloziei sau a decepţiei (cu totul secundare la Ragaiac), aspiraţia virilă îşi trage semnificaţia dintr-un fel de patos al instinctului, al sexului. Este însă, cum am văzut, o aşteptare *degradată,* un ascetism ce îngăduie experienţe numeroase. Şi este un ideal foarte pozitiv în datele lui. Al. Protopopescu *(Romanul psihologic românesc)* a analizat corect caracterul „materialist" al aspiraţiei lui Ragaiac, ins cu picioarele pe pămînt, întreprinzător şi energic, mai curînd Sancho Panza decît Don Quijote. Ca şi aşteptarea, idealul este degradat. „...Individul erotic al literaturii lui Gib Mihăescu — scrie Al. Protopopescu — nu tînjeşte (cînd tînjeşte !) după frumoasa fără corp, ci *cu corp.* E lucrul cel mai simplu şi mai evident, pe care se

Scanned with OKEN Scanner

pare că nici romancierul nu l-a înțeles pînă la capăt." Și încă: „Trăsătura dominantă a eroilor săi nu este visul și închipuirea, cum îndeobște s-a observat, ci *simțul practic*". În fond, *Rusoaica* e mai puțin romanul unui ideal (erotic) decît al unei iluzii. Protagonistul însuși este un iluzionat. Toate acestea sînt adevărate. Rămîne întrebarea dacă autorul își cunoaște sau nu cum se cuvine personajul. Ceea ce îl caracterizează pînă la urmă pe Ragaiac nu e atît faptul de a aștepta spiritual (autorul îi umple, cu perfidie, așteptarea, de viață) miracolul ivirii femeii ideale (autorul îi oferă compensații foarte pămîntești pentru întîrzierea lui), cît faptul de a fi un ins funciar incapabil să-și reprezinte idealitatea și să i se consacre. Autorul își lasă personajul-narator să se prezinte ca un Don Quijote; însă el știe că Ragaiac e de fapt un Sancho Panza. Știe și ne-o sugerează prin ironia care dublează emfaza. Lăudăroșenia lui Ragaiac e o mistificare a adevărului în ochii personajului însuși, dar care pentru autor (și pentru noi) rămîne ce este: simplă lăudăroșenie. Un ins banal joacă rolul Cavalerului ce aleargă după himera Prințesei Îndepărtate și vrea să ne convingă că stupidele lui aventuri au un mare conținut spiritual. În miezul *Rusoaicei* este o mistificație-demistificație: naratorul încearcă să ne mistifice în privința lui însuși, în vreme ce autorul încearcă să-și demistifice personajul. Jocul stilistic dintre fanfaronadă și ironie se explică prin jocul acestor atitudini.

Dacă acceptăm o definiție a lui Thibaudet, *Rusoaica* este un tipic roman romanesc. Originea speciei, Thibaudet o găsește în romanul de aventuri englez (care în stare pură „exclude iubirea la fel cum tragedia clasică excludea personajul soțului înșelat") care a produs, în Franța, un hibrid, combinînd aventura cu erosul. Romanul romanesc a înghițit în Franța romanul aventurii: „E devorat de spiritul critic, de refuzul de a fi luat în serios, de mistificarea pe care o presupune totdeauna și pe care autorul nu se poate opri să n-o dea la iveală". Recunoaștem ambiguitatea din *Rusoaica*. Naratorul po-

Scanned with OKEN Scanner

vestește aventurile eroului său cu emfază și în același timp cu spirit critic. Mai mult: „Orice roman de iubire — observă Thibaudet — în măsura în care arată iubirea zbuciumată sau contrariată de impedimente implică un anumit romanesc". Și definește spiritul romanesc drept acel spirit care „închipuie și ne face să ne închipuim iubirea nu ca pe un sentiment născut dintr-o lume lăuntrică și amestecat în trama obișnuită a vieții, ci coborît printr-un zbor neașteptat al destinului și luînd o înfățișare ieșită din comun, un aspect liric". De la *Amadis de Gaule* la romanele lui Pierre Benoît, a avut ca public în special femeile de tipul Emmei Bovary, alimentînd voga romanelor-foileton și construindu-se pe anumite potriveli ale evenimentelor, pe surpriză și pe senzațional *(Reflecții asupra romanului)*. Sînt acestea și trăsături ale *Rusoaicei*, roman al unei aspirații contrariate, bazat pe o iluzie (care este o formă de a stărui a imaginarului în real). Aspectul senzațional este de asemenea învederat, mai ales în partea a doua, romanul căpătînd o clasică turnură polițistă. Coincidențele sînt numeroase, începînd cu hîrtia de douăzeci de lei însemnată de jucător, și care se reîntoarce la el, după o noapte de fluctuații considerabile ale cîștigului, și continuînd cu sosirea coletului de cărți chiar în ziua plecării pe graniță. De altfel, Ragaiac este un superstițios. Toate aceste elemente caracterizează și romanul pur de aventură: ceea ce presupune inedit romanul romanesc este dublarea mistificației de luciditate, destrămarea iluziei.

Cum am văzut, această destrămare e perceptibilă de la nivelul stilului. Întreg romanul este construit ca geamantanul cu fund dublu al unui scamator. Naratorul are în sînge teatrul și-l joacă tot timpul. Soarta însăși e perfidă, ca și cum ar glumi, aducînd o Rusoaică, dar în sectorul alăturat de al lui Ragaiac, la slabul Iliad, care o și pierde. Acest aspect de joc alterează aventura, sporind romanescul. Cititorul superficial e iritat de el ca de o inconsecvență. El vrea ca aventura să fie tratată serios. Romanul de mistere al secolului XIX este strămoșul serios al acestui nepot pus pe șotii care este romanul romanesc. Meritul *Rusoaicei*

Scanned with OKEN Scanner

a fost descoperit de obicei în finețea analizei psihologice, care ar înnobila latura curat senzațională. Cel puțin Perpessicius așa credea. Întreaga critică a văzut în *Rusoaica* un roman psihologic. Psihologia serioasă ar face digerabilă artistic aventura. În realitate lucrurile se prezintă aproape pe dos : jocul, teatralitatea, indicarea artificiului salvează de la eșec drama psihologică. Dacă autorul s-ar fi luat pînă la capăt în serios în ipostaza de Ragaiac, atît aventurile, cît și stilul ar fi fost de necrezut și foarte nesuferite. Pe lîngă mostrele oferite cu alte prilejuri, putem scoate lesne altele ca dintr-un sac fără fund. Iată ce convențional e descris un cal minune : „Volbur își primi stăpînul cu un nechezat de prietenie și cu mișcări sprintene și nervoase, alungînd ape negre pe gîtul și pe crupa plușată". Portretele de femei sînt toate într-un stil imposibil. Numai ochiul, cum să spun, expert al lui Ragaiac le poate vedea așa. Autorul se salvează de bănuială prin refuzul de a se identifica deplin cu eroul său : ambiguitatea inițială, trădată de dublul registru al exprimării, nu e caracteristică romanului de aventură, ci aceluia romanesc. Este o convenție acceptată, o complicitate, în *Rusoaica*, ce lipsea cu desăvîrșire în *Ciocoii vechi și noi* ori în *Misterele Bucureștilor*, și nu numai fiindcă sînt despărțite de șaptezeci de ani de evoluție a genului, dar și fiindcă unele țin de specia cărții de aventură, iar altele de aceea a romanescului.

Am putea compara bunăoară marea scenă dintre Ragaiac și Niculina, din noaptea uciderii lui Serghie Bălan, cu oricare din modelele ei din literatura anterioară. Cu ea se încheie de fapt cea mai palpitantă parte din roman. Ca s-o înțelegem, e nevoie de unele explicații. Ragaiac a descoperit că Serghie Bălan, contrabandist experimentat, își folosește soția, pe superba Niculina, ca momeală pentru ofițerii de grăniceri, ca să le cîștige prietenia. Bărbatul crede că Niculina, deși intrată în acest joc, va ști să rămînă cinstită. Dar se pare că ea îl iubește cu adevărat pe Ragaiac și totodată e prea legată de Bălan ca să-l trădeze. Bălan intuiește că a fost înșelat, evadează din închisoare și ajuns acasă o bate

Scanned with OKEN Scanner

groaznic. Peste cîtva timp, într-o noapte, Niculina cheamă pe Ragaiac cu tot plutonul ca să i-l „dea“ pe Bălan. Locotenentul bănuiește că e la mijloc o înțelegere între cei doi, dar se face a nu observa fiindcă are planul său : vrea să prindă pe Bălan, și, în schimbul eliberării, să-i ceară să aducă pe Valia Nicolaevna, Rusoaica sosită și apoi pierdută prin prostia lui Iliad. În această conjunctură începe scena dintre Ragaiac și Niculina. Ofițerul și-a adus plutonul, femeia așezînd ostașii cu mîna ei în locuri anumite. Ea însă nu știa două lucruri : că cei mai buni dintre gradați rămăseseră la pîndă în dreptul vadului lui Bălan și că Ragaiac studiase bine topografia și cunoștea locul pe unde contrabandistul ieșea ori intra în casă. Și acum toți așteaptă reîntoarcerea lui Bălan, despre care Niculina susține că ar fi plecat. Ragaiac se află în casă, singur, cu femeia, care tropăie suspect de tare cu cizmele pe podea, dînd drumul și unei legături de lemne pe jos. Ragaiac presupune că Bălan e în pivniță și că acesta e semnalul de liberă trecere. Ca să se convingă, o obligă pe Niculina să danseze goală în fața lui. Scena dansului e dramatică. Dinspre geamlîcul pivniței amenință glonțul nevăzut al contrabandistului. Dar nu se întîmplă nimic. Ragaiac spune cu voce tare că vrea să-i fie adusă de peste Nistru, Valia. S-ar părea că Serghie pricepe că i se propune un tîrg și pleacă. Ragaiac, care a salvat-o astfel pe Niculina, crede partida cîștigată și se pierde într-o conversație mută cu Valia, pe care Niculina i-o citește în ochi. Geloasă, Niculina îi mărturisește că nu avea de gînd să-și trădeze soțul, ci numai să și-l oblige și să-l determine să accepte pe Ragaiac. Dar tocmai cînd par a se împăca, și Niculina se lasă îmbrățișată, Ragaiac îi suflă în ureche, retezîndu-i elanul erotic în cel mai nepotrivit moment, că nu-l interesează cu adevărat decît Rusoaica. Niculina are o clipă de teribilă revoltă, dar tocmai atunci răsună împușcături de afară : Serghie Bălan e împușcat dintr-o eroare și totul se prăbușește. Chiar și din acest rezumat (episodul fiind prea lung, douăzeci și cinci de pagini, spre a-l putea reproduce)

Scanned with OKEN Scanner

se poate observa că scena conține numeroase elemente specifice romanului de aventură : dublul joc al fiecărui protagonist (care e o deghizare) ; momentele de suspans ; desele răsturnări de situație ; dezvăluirea adevăratelor gînduri sub presiunea evenimentelor ; surpriza din final. Ea poate fi considerată ca o variantă perfecționată a atîtor scene din romanele lui Baronzi, Bujoreanu sau Filimon, cu caracter melodramatic. Există însă o deosebire profundă în chiar funcția de melodramă, a cărei structură romanul secolului XIX o copiază adesea (Peter Brook, *The Melodramatic Imagination),* între romanul aventurii și romanul romanesc. Ambele sînt așa zicînd teatrale : însă într-un caz, teatralitatea este însăși esența aventurii, îngroșată, făcută ostentativă, iar în celălalt, teatralitatea este un mod de a relativiza aventura, subțiind-o, ironizînd-o. Romanescul nu e decît forma nouă a aventurii, modelată cultural, uneori interiorizată, apropiată de joc ; romanescul este o estetizare a aventurosului.

În stare pură, romanul romanesc nu e de găsit decît în *Rusoaica*. Celelalte romane ale lui Gib Mihăescu sînt mult mai impure. Iată *Donna Alba,* în care aspirația e confundată cu ambiția de clasă și romanescul este împins spre social. Mihai Aspru nu mai este un obsedat erotic, ci un simplu ambițios. Și scopul și mijloacele acestui seducător sînt altele. În Rusoaica visată de Ragaiac, ascendența nobiliară e chestiune de blazon, de snobism pur și provine dintr-o contaminare livrescă a personajului ; în Donna Alba dorită de Aspru, aristocratismul este esențial, căci avocatul are stofă de arivist. El nu cucerește Femeia, ci își apropriază Aristocrata. În acest roman al parvenirii, romanescul impregnează elementele de ordin social, creînd un fel de hibrizi ce nu au fost încă identificați și studiați ca atare, dar au dovedit o anume rezistență. Tabloul aristocrației decăzute zugrăvite în *Donna Alba* e în fond un pur tablou pitoresc cum va fi și cel din *Scrinul negru,* mai tîrziu. Socialul devine un fundal colorat iar tipologia alunecă spre excentricitate. Romanescul absoarbe aici descrierea mediu-

Scanned with OKEN Scanner

lui și a moravurilor, așa cum a absorbit mai de mult, zice Thibaudet, aventura clasică. El impune socialului și psihologicului jocul său.

Principial, romanescul reprezintă o vulgarizare a romanului. Thibaudet leagă, nu fără ironie, înflorirea romanului romanesc în Franța de primul război mondial care a făcut ca „femeile desenate de Hérouard și agățate în toate birourile companiilor și în toate corturile ofițerilor să devină arta proprie tranșeelor franceze, așa cum renii, zimbrii și mamuții pictați sau gravați erau arta proprie unei civilizații troglodite mai vechi". La noi romanul romanesc trebuie căutat în cîteva din operele de succes ale genului epic din deceniile postbelice, în care se află deghizat în pictura de moravuri sau chiar psihologică, în zugrăvirea societății, a războiului, a lumii bune, a adolescenților etc. Poate lua orice înfățișare. Îl recunoaștem după faptul că, în loc să dezvăluie mecanismele unei lumi, se dovedește mai curînd un creator de mitologie. Apariția lui, într-un anumit moment, arată legătura strînsă care-l unește cu publicul. Romanul și-a creat, la noi, adevăratul public, după 1920 : la rîndul lui, publicul începe să-și creeze romanul preferat. Niciodată înainte, în timpul domniei povestitorilor și memorialiștilor, romanul n-a avut un public al său, atît de numeros și de fidel ; și niciodată înainte, cititorii nu au impus romanului într-o măsură atît de mare gustul lor. Fidelitatea aceasta sfîșie practic romanul nostru în două : de o parte, acele cărți ce se adresează marelui public, format în spiritul foiletoanelor din secolul XIX, și care recunoaște în spiritul romanesc un avatar evoluat al spiritului de aventură ; de alta, romanele pentru, să zicem așa, scriitorii înșiși (ori pentru acea parte din public capabilă să admită noul), care-și devin și cei mai calificați cititori, romane în care se încearcă modernizarea epopeii naturaliste și a psihologismului. Am ridicat aceste chestiuni în introducere. Între Ionel Teodoreanu și M. Blecher, între Cezar Petrescu și Camil Petrescu este exact această deosebire. O cauză importantă

Scanned with OKEN Scanner

a întîrzierii romanului la noi, G. Ibrăileanu o descoperea în „lipsa unui număr suficient de cititori, care să facă posibilă scriitorului o viață liberă, consacrată exclusiv literaturii...“ *(După război)*. Cînd, după 1919, acest număr se înfăptuiește, putem constata că el ajută, în adevăr, pe unii romancieri să trăiască din scrisul lor, dar cu condiția să scrie romanele pe care le citește publicul larg. E instructiv să vedem din ce se compune acest public, cum arată aceste romane.

Vorbind de best-sellersurile vremii : ele sînt în fond romane romanești, chiar dacă nu pure ca *Rusoaica*, oferind surogate de descripție socială și de analiză psihologică. Numărul autorilor e greu de precizat. Trei sînt totuși în atît de mare măsură reprezentativi încît îi putem utiliza ca eșantioane : mai întîi, desigur, chiar Gib Mihăescu. Apoi, Cezar Petrescu și Ionel Teodoreanu. În ei, gustul care le dă naștere și gustul pe care-l întreține se află în stare pură. Ei constituie cea mai bună dovadă că, o dată cu societatea, s-a schimbat și cititorul, și, o dată cu cititorul, literatura. Vorbind de cititor : el se recrutează acum (firește, nu exclusiv) din profesiunile liberale ce înfloresc în marginea lumii industriei și finanțelor. Aparține vîrfurilor micii burghezii. Iubește confortul și înlesnirile tehnicii ; umblă cu automobilul, cu trenul și cu avionul ; e un spirit practic, pozitiv : afacerile înainte de toate. Are o singură latură vulnerabilă : e mîndru de poziția socială recent dobîndită și, de aceea, foarte vanitos și snob. Și este mai ales un cititor de romane. Cezar Petrescu (admirator al lui G. Duhamel, Jules Romains și Claude Farrère) își datorează, cel puțin în parte, succesul literaturii lui faptului de a fi speculat această vanitate snobă. El zugrăvește epoca și oamenii ei, în chip foarte direct, uneori, jurnalistic ; mulțumește nevoia cititorului de a se recunoaște în opera de ficțiune ; dar totodată îl flatează, căci romanele lui oferă în fond noii burghezii, sub aparența de imagine realistă, o mitologie. În plus, romanele lui sînt confecționate abil, dînd totuși impresie de autenticitate, au o intrigă condusă limpede, tipuri clare, psihologie rezonabilă. S-a vorbit cu oarecare ușurință de frescă și de realism social în

Scanned with OKEN Scanner

Calea Victoriei sau în *Întunecare* : ciclul proiectat, pe model balzacian și zolist, de Cezar Petrescu reprezintă de fapt un triumf al romanescului, în latura picturii exterioare. Bucureștiul e în aceste romane o mare metropolă, trepidantă, modernă (chiar încă privită destul de des cu anxietate, din unghiul dezrădăcinatului, al omului vechi, din aceeași plămadă cu eroii sadovenieni) ; mijloacele de locomoție, barurile de noapte, luxul dau senzația de civilizație occidentală ; starurile de cinematograf, eroii și aventurierii vremii, Greta Garbo și Guynemer, intră, prin Cezar Petrescu, în existența cotidiană a burghezului mijlociu, onorat de o companie atît de ilustră. Nu e vorba în romanesc de evaziune propriu-zisă, de acea funcție a imaginației, analizată de G. K. Chesterton în eseul despre Dickens, care face ca normalul să pară extraordinar, ci, din tocmai contra, de arta de a face ca lucrurile insolite să pară comune, de a aduce excepționalul la nivelul banalului.

Putem ilustra acest romanesc — unit cu un realism cumpătat, economic — prin *Întunecare*. Primit contradictoriu la apariție (1927) — cu elogii de către unii, cu mari rezerve de către alții — primul roman al lui Cezar Petrescu justifică deopotrivă ambele atitudini. Împrejurarea este ușor de explicat astăzi. Elogiile, romanul le merita datorită gradului neașteptat de profesionalizare a autorului, într-un gen ce părea (și, pînă la un punct, era) de dată recentă la noi. Romanul nu era doar bine scris, pasabil, viu, ci și actual. Pentru generația care făcuse războiul mondial, era întîiul roman de război realist. *Pădurea spînzuraților* putea părea prea specific ardelenesc iar *Strada Lăpușneanu*, doar o nuvelă dezvoltată. Dar și rezervele erau întemeiate : romanul n-avea adîncime și semăna destul de bine cu un reportaj al evenimentelor încît să dea lui Pompiliu Constantinescu impresia că-i lipsește orice transfigurare artistică. Citit astăzi, *Întunecare* ne apare ca un document notabil : nu atît pentru epoca pe care o zugrăvește, cît pentru stadiul genului ca atare la noi. Întîia parte este spiritual-sentimentală ; a doua, numai melodramatică. Cezar Petrescu este un pictor alert al mondenității și unul ceva

Scanned with OKEN Scanner

mai stînjenit al altor medii și mai ales al frontului. Tipurile sînt fixate ușor, în cîteva ace, neamănunțite. Lumea aceasta există, e vie, neîndoielnic, chiar dacă ne face impresia de *déja vu*, de absență a ineditului. Romanescul se demodează cel mai repede tocmai pe latura de insolit. Personajele se epuizează de obicei în momentul intrării în scenă : nu au evoluție. Să ne amintim o clipă de periphericul Virgil Probotă, profesorul stîngaci și șters, cînd își face apariția pe terasa Cazinoului din Constanța : totul despre el e spus într-un scurt paragraf : paharul răsturnat pe masă, mărul rostogolit cu cotul în poala unei doamne și celelalte semne ale stîngăciei lui. Defectul acestui roman (al romanelor lui Cezar Petrescu în general) este reversul însușirii lui principale : ușurința de a zugrăvi o scenă, un om, un gest, dialogul vioi, evocarea melancolică. Un condei abil și fără profunzime compune rapid atmosfera, mișcă tipurile, încheagă conflictele.

Și încă : Radu Comșa, tînăr frumos, ambițios și cuceritor, destinat unei cariere strălucite, nu rezistă vocii morale și se duce din proprie inițiativă pe front (deși putea să scape) ; se întoarce desfigurat de o urîtă cicatrice ; în condițiile de după război, cînd rănile se închid repede și viața își reia cursul, nu mai izbutește să se adapteze și ajunge în pragul sinuciderii. Aceasta fiind problema etică din *Întunecare*, putem nota două lucruri : întîi, că ea este oarecum problema-tip a generației lui Comșa, și o întîlnim în numeroase romane sau piese de teatru de după 1920, în variante apropiate ; în al doile rînd, că Cezar Petrescu îi dă o rezolvare sumară și exterioară. Procesul în care sufletul personajului se preface radical, îmbătrînit de cruda experiență a războiului, nu este nicăieri dezvoltat. Cezar Petrescu zugrăvește doar efectele unor cauze ce rămîn subînțelese. Aici întrevedem o limită a romanescului. Psihologia este eludată (din rațiuni de „economie" : cititorul mediu de romane al epocii se plictisea de psihologie), totul rămînînd la nivelul orizontal al descrierii evenimentelor superficiale. Mondenitatea, în zugrăvirea căreia Cezar Petrescu își consumă talentul lui fragil, de reporter iute de

Scanned with OKEN Scanner

picior, n-are suflet adînc, ci doar comportament caracteristic.

Şi iată soluţia : figurarea, oarecum facilă, a crizei spirituale prin ceea ce poate părea o metaforă (sau mai degrabă o metonimie) : cicatricea. Radu Comşa s-a întors de pe front cu obrazul mutilat. Această schimbare la faţă, în sens propriu, înlocuieşte cu totul schimbarea interioară. E o substituire de planuri. Analiza crizei este figurată de cicatrice; rezumată printr-o stereotipie. Comşa desface logodna cu Luminiţa Vardaru şi îşi ratează cariera, din cauza cicatricei care-l marchează. Cicatricea face din arivist un inadaptat. Nu poate fi continuitate între cuceritorul (de inimi şi de poziţii sociale) de dinainte de război şi dezabuzatul, slabul individ, de după război : cicatricea e semnul unei rupturi. Ea absoarbe toate sensurile etice şi psihologice. Devine o pseudomotivare. Ţine de mitologizare, nu de explicarea resorturilor intime. Ne-am putea imagina o clipă romanul în două variante : ca pe unul al dezadaptării, printr-o experienţă ce a rupt punţile între două lumi şi în care cicatricea ar fi trebuit să rămînă un pretext, un semn, un indiciu ; sau ca, altul, al obsesiei, în care cicatricea ar fi fost, ea, generatorul dezechilibrului şi al demenţei. Cezar Petrescu nu e pregătit pentru cea de a doua, care cerea o vocaţie a sondării subconştientului, în manieră Gib Mihăescu din nuvele ; dar nu e consecvent nici în prima, căci nu coboară niciodată cu adevărat în straturile conştiinţei etice. *Întunecare* avea de ales între un roman al conştiinţei (ca *Pădurea spînzuraţilor)* şi unul al subconştientului obsesiv (ca *Vedenia) :* a preferat o cale de mijloc, a melodramei româneşti. Totul petrecîndu-se „pe faţă", în ambele sensuri ale expresiei, cicatricea devine tema părţii a doua a romanului, aşa cum mondenitatea a fost tema întîii părţi. Legătura dintre ele se vede uşor : cicatricea este în definitiv semnul alterării mondenităţii, care, în acest fel pătată, îşi pierde imaculatarea caracteristică. Melodrama din *Întunecare* se joacă între mondenitatea voioasă şi inconştientă, de dinaintea marii conflagraţii, şi cicatricea care o desfigurează.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă Cezar Petrescu propune cadrul public și metropolitan al acestei lumi (care nu e nici foarte autentică social, nici foarte adîncă psihologic, fiindcă menirea ei este să pară, nu să fie), Ionel Teodoreanu i-l revelă pe acela intim și provincial. Bucureștiul lui este ca acela al doamnei Catinca din *La Medeleni:* un Iași mutat în strada Popa Nan din Capitală. El se introduce în buduoare; violează corespondența și jurnalele intime; evocă, deci, fața secretă, delicată, a aceleeași burghezii care la Cezar Petrescu apărea aproape lipsită de interioritate. O descrie fără exactitate, mai mult în atmosfera decît în adevărul ei, sau, măcar, lasă această impresie; căci amănuntele sînt, la el, ca și la Cezar Petrescu, amănuntele obișnuite ale existenței obișnuite. Scăldate mereu în apele unei fantezii idilice și pline de un farmec desuet, care oferă o iluzie de stabilitate și de ierarhie unei lumi ce se schimbă repede. Nu se mărginește nici el să picteze portrete de familie în manieră poetico-realistă: ghicește, dincolo de ceea ce sînt, în particular, acești medici, profesori, avocați, ofițeri, boiernași, elevi de liceu, ceea ce vor să fie. Le oferă și el o mitologie: nu una publică, ci una privată. Înfățișează drame sentimentale și cam dulcege: farmecul întîlnirilor și amărăciunea despărțirilor dintre amanți, o erotică adolescentină, plină de misterul întîilor revelații și inițieri, inconfortul delicios al adulterului, pe scurt, plăcerile nemărturisite ale unei lumi care afișează pudibonderia (distingînd cu grijă între ceea ce se cade și ceea ce nu se cade), deși nu disprețuiește nici amoralitatea fără grave consecințe.

Să ne oprim o clipă asupra trilogiei *La Medeleni* (1925—1927) care l-a consacrat pe Ionel Teodoreanu; puține lucruri s-au schimbat în romanele următoare. Este romanul unei educații sentimentale, în centrul căruia se află cîțiva adolescenți. Chiar dacă întîiul volum îi înfățișează la vîrsta copilăriei și ultimul, la aceea a tinereții propriu-zise, Dănuț, Monica, Olguța și ceilalți sînt niște eterni adolescenți prin mentalitate. Ne surprinde și la alte personaje ale lui Ionel Teodoreanu această

mentalitate adolescentină : adolescența este prin ea însăși o vîrstă romanescă. (Nu *de roman*, în general, ci *romanescă*). După cum, într-un fel, romanescul însuși, prin origine (aventura), aparține adolescenței. Drama e adultă, ca și conflictul : presupun memorie, ranchiună, ură, plăcere a distrugerii. Adolescența e crudă, însă gratuită, căci se confruntă cu probleme soluționabile, cînd totul e încă reversibil. Iubirile succesive ale lui Dănuț nu lasă urme : sau, dacă lasă, ele se cicatrizează fulgerător. Suferința, revelația, decepția, sexualitatea frustrată sau împlinită sînt, la eroii lui Ionel Teodoreanu, experiențe atît de „naturale" încît nu produc aproape niciodată catastrofe. Rîsul-plînsul, bucuria înlăcrimată, frivolitatea, senzualitatea vaporoasă, happy-end-ul situează această literatură sub semnul agreabilului. *La Medeleni* își plasează acțiunea în aceiași ani ca și *Întunecare :* dar războiul e pus în paranteză, societatea postbelică nepărînd a se deosebi de cea dinainte ; la Cezar Petrescu există măcar cicatricea lui Radu Comșa, aici obrazul eroilor rămîne nepătat. În lipsa conflictului, edulcorarea nu e amenințată decît de insolubilul total : moartea. Cancerul și sinuciderea Olguței sînt extrema cealaltă, ca în orice love story. Drama fiind, ca vîrsta adultă, la mijloc, moartea e reversul vitalității adolescentine, dar e la fel de „naturală" ca și ea. E curios, dar tocmai criza lipsește din aceste romane : criza ca filtrare, prin conștiința etică, a vitalității sau a morții, criza ca de-naturare. Conștiința morală abolește natura. Însă nimic nu devine problemă morală la Ionel Teodoreanu, unde totul rămîne natural. Într-un fel, reîntîlnim motivele eroului adaptat instinctiv la lume din literatura sadoveniană, cu deosebirea că acolo acest erou aparținea unui nivel anume al societății, și aici, unei vîrste anume : din socială, adaptarea devine biologică. Cîtă vreme nu sînt etic prelucrate, iubirile, despărțirile, infidelitățile par atît de firești, încît nu se încrustează adînc în ființa eroilor, lasă doar urme pe piele, care și acelea se șterg cu timpul. Adolescentul n-are dramă, fiindcă nu are maturitatea care să-l limiteze și să-i creeze conștiința ireversibilului : Dănuț trece din brațele Adinei în ale Ioanei, și de acolo în

Scanned with OKEN Scanner

ale Rodicăi, fără complicații. Vîrsta jurămintelor întru eternitate e funciar optimistă. Adolescentul n-are istorie, nici morală. E un animal cu oarecari complicații sufletești. Ionel Teodoreanu își alege de obicei astfel de personaje (într-un erou ca Vania, adolescența se prelungește) în care natura nu e încă abolită de conștiință.

Romanescul în *La Medeleni* este, în al doilea rînd, și o problemă de stil. „Limba maternă ? — se întreabă la un moment dat Dănuț, care scrie versuri în franceză. O respect și o iubesc ca pe o mamă ; dar limba versurilor trebuie s-o iubești altfel... Cu limba franceză n-am trăit în casă de mic copil, nu m-am jucat cu ea, n-am mîncat la masă cu ea... E o fată frumoasă pe care am întîlnit-o uneori... e frumoasă și enigmatică.“ Aici e o întreagă concepție despre literatură, care trebuie să conțină *altceva* decît reflectarea *vieții de toată ziua.* Romanele lui Ionel Teodoreanu sînt scrise în această a doua limbă, ce se crede enigmatică și frumoasă ca o amantă. Este stilul fals prețios, ce-și are limita de jos în kitsch-ul lingvistic. Ideea autorului — care o răsfrînge pe a publicului său predilect — este că un roman trebuie să placă, să fie seducător : agreabilul stilistic îndeplinește, între altele, această condiție a romanescului înțeles ca un mod de a face curte. Romanul acesta fiind o marfă bine vandabilă, pentru cititori pretențioși și formaliști, deși superficiali, el se ambalează în stil ca orice produs de lux. Ionel Teodoreanu e, dintre romancierii noștri, cel mai ilustru fabricator de fraze cosmetice. Descrierea bluzei unei tinere femei se impregnează de senzualitatea facilă a unui săpun de toaletă : „O simplă bluză de batistă albă, cu guleraș răsfrînt, în care sînii sînt atît de caști că-ți vine să le surîzi. O bluză de un alb subțire și primăvăratic — albul parfumului de zarzări în diminețile copilăriei. Un alb în care sînii sînt o mirare de vînt oprit — care te face să închizi ochii și să-ți dezmierzi obrajii. Un alb care e lumină pe un joc de hulubi.“ Linia unui gît ascuns în horbota unui guler : retorica frazelor suprimă treptat obiectul, așa cum ambalajul comercial tinde să se substituie valorii produsului. Impresia de diluție lirică nu vine numai din sensiblerie, ci și

Scanned with OKEN Scanner

din vaporozitate. În spuma frazelor pier, pe rînd, ca într-un Maëlstrom delicat, analiza psihologică („Miros de ars în suflet și gîndurile strîmbe și strivite ca lanuri peste care au trecut năvălitori călări cu o mireasă răpită"), senzualitatea („Și cînd simțea profunda bătaie de aripi a păsării de pradă care sfîșie adînc viața trupului, demonica bătaie de aripi a trupului fierbinte în goliciunea lui de flacără cărnoasă, — ochii lui Dănuț priveau o pură față de fetiță palidă cu capul răsturnat pe spate, zîmbind, cu ușoare tresăriri, cerului în care vede îngeri"), detaliul de portret („o adorabilă fetiță a cărei gură buda ca o cireașă..."), descrierea de natură („O zi de august, aromată și toropită ca o femeie goală întinsă pe plajă la soare, cu ochii negri ai umbrelor subt părul întunecat al livezilor"), intrarea în scenă a unui personaj („Mișcarea vastelor pălării învălui pe Dănuț cu epicul vînt al gloriei. Se opri în mijlocul șoselei ca un gladiator aclamat în arenă cu călcîiul pe trupul biruitului, avînd drept scut zmeul, drept lance sfoara, al cărei fuior îl strîngea în pumnul repezit îndărăt") și așa mai departe. Stilul kitsch, *made in Romania 1930*, este făcut din poleieli ce sugerează o senzualitate naturală (mereu naturală !) : „Cunoștea dezmierdările lungi de-a lungul pulpelor îmbietoare pînă acolo unde pielița e dulce, grasă și fierbinte ca a renclodelor în arșița de iulie" ; „Deși abia lunecase din aprige dezmierdări, era proaspătă și luminoasă ca o mandarină descojită". Kitsch-ul nu este pur și simplu prostul gust : este gustul, istoric și cultural determinabil, al unei clase, categorii sociale sau al unei epoci, ce se dă drept natural, ascunzîndu-și *parti-pris*-ul ideologic care-l constituie. Romanescul lui Ionel Teodoreanu e impregnat de kitsch-ul epocii sale : el însuși încearcă să facă să pară naturale gusturile și mentalitatea burgheziei autohtone din jurul lui 1930. Nu doar la el, dar la Rebreanu, Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, putem descoperi numeroase elemente integrabile acestui romanesc interbelic (în special în pasajele cu subiect erotic), de la situații la stil. Ionel Teodoreanu este însă cel care le-a colecționat și valorificat cu cel mai mult succes : gustul care a dat naștere roma-

Scanned with OKEN Scanner

nelor lui nu mai poate fi distins de gustul pe care romanele lui par a-l fi impus. Un critic al vremii scria: „...trilogia *Medelenilor* a întîmpinat cel mai neașteptat succes de librărie, și din cariera unui tînăr scriitor, și din analele literelor române; medelinismul s-a propagat cu iuțeala unei epidemii".

Gib Mihăescu, Cezar Petrescu, Ionel Teodoreanu: fiecare din acești trei scriitori răspunde așadar unei laturi precise din sensibilitatea cititorului epocii: arta lor constă în inventivitatea cu care reușesc să pună la dispoziția acestui cititor alimentul potrivit. Romanele lor nu mai sînt crude, ca ale lui Rebreanu, și nu ne izbesc prin forța realismului; conțin din contra elementele necesare unei mistificări. Sînt o oglindă care flatează pe cel ce se privește în ea. Există, desigur, și un secret al artei fiecăruia care-i face să poată fi citiți și azi și, probabil, și în viitor, și care rămîne în definitiv neelucidabil. Cum s-a putut naște din această literatură osîndită la mediocritate de însăși esența ei un roman, cel puțin onorabil, ca *Rusoaica*? Iată o întrebare la care nu putem răspunde.

Scanned with OKEN Scanner

OCHIUL ESTETULUI

S-a remarcat în mai multe rînduri începutul „balzacian“ al *Enigmei Otiliei*. Înainte de toate, caracterul lui situat : un decor de epocă în care își face apariția un personaj în haine de epocă ; și despre unul, și despre altul, ni se spune în cîteva fraze esențialul. Iată cunoscuta uvertură : „Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tînăr de vreo optsprezece-nouăsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sf. Apostoli, cu un soi de valiză în mînă, nu prea mare, dar desigur foarte grea, fiindcă, obosit, o trecea des dintr-o mînă în alta“. Îndată după aceasta urmează familiarizarea cu mediul, prin procedeul restrîngerii treptate a cadrului. Tînărul (despre a cărui înfățișare și îmbrăcăminte ni se comunică date tot mai precise) străbate strada aproape pustie, privește ogrăzile și casele, căutînd, după toate semnele, o casă anume. Arhitectura ocupă un loc important. Forma clădirilor, a ferestrelor, ciubucăria („ridicolă prin grandoare“), varul, dezghiocat de umezeală și neîngrijire, ne permit să ne facem deja o idee de populația cartierului. Atmosfera sociologică se creează din astfel de explorări. În cele din urmă, tînărul găsește ceea ce căuta. Casa respectivă este acum descrisă cu lux de amănunte. Aceste informații sînt menite să ne introducă în viața unei familii. Cu ajutorul străzilor, caselor și mobilelor, cunoaștem oamenii. Este deci vorba

de o reconstituire în toată regula, de departe către aproape și din afară către înăuntru. Psihologia fiind considerată o funcție a mediului, cu mediul trebuie totdeauna început. Multe din romanele lui Balzac se deschid în același fel. G. Călinescu îi repetă, și încă intenționat, cum vom vedea, metoda. Dar spiritul ?

În *Căutarea absolutului* Balzac consacră primele pagini explicării metodei sale. Arhitectura, afirmă el, are o strînsă legătură cu viața și cu întîmplările oamenilor. Spune-mi unde locuiești, ca să-ți spun cine ești. Și încă : „Un mozaic rezumă o întreagă societate, după cum un schelet de ihtiozaur subînțelege o întreagă creație. Și într-un caz și în celălalt, totul se deduce, totul se înlănțuie. Cauza face să ghicești efectul, după cum fiecare efect îngăduie urcușul îndărăt spre o cauză. Savantul reînvie astfel pînă și negii bătrînelor veacuri". În monografia lui, uzînd de alte exemple, Curtius a atras atenția asupra „misticismului cauzalității" la Balzac, arătînd că, prin axioma „un effet universel démontre une cause universelle", autorul *Comediei umane* „fundamentează un fenomen sociologic". Curtius încheie astfel : „Cauza nu-i așadar pentru el un termen scolastic, ci constituie fundamentul misterios al lucrurilor. Dumnezeu e cauză, natură, acțiune... Misticismul cauzei și al efectului domină estetica lui Balzac". *(Balzac,* I). Metoda balzaciană recurgea la un element arhitectonic ca să recompună o casă, o ambianță, o biografie, o dramă, un destin, întocmai cum Cuvier pornea de la os și reconstruia o întreagă specie dispărută. Nu întîmplător, Balzac susține că arhitectura (și arheologia) sînt pentru viața socială ceea ce este anatomia comparată pentru viața organică. O casă este un document sociologic și moral. O întreagă societate poate fi ghicită din consultarea lui. Esențiale la Balzac sînt două lucruri : unitatea lumii (cosmologică și sociologică) și determinismul ca mijloc de eșafodare a părților componente. Însă, cum observă Curtius, cauza este un fundament cu totul misterios la el, în definitiv de esență divină, așa încît unitatea lumii balzaciene apare ca avînd ea însăși o natură magică. Metoda reconstrucției balzaciene se revendică de la o știință totală și uni-

Scanned with OKEN Scanner

versală mai degrabă decît de la vreuna din științele pozitive ale secolului său. Locurile, casele, zidăria, mediul, gesturile și fizionomia umană, trecutul și viitorul colectivităților sau indivizilor sînt ca liniile unei palme gigantice în care se poate citi secretul universului. Balzac e acest chiromant ce se prezintă ca un savant pozitiv, un astrolog și un magician care verifică în laborator legile unei fizici misterioase, un Balthasar Claës ce experimentează absolutul cu procedeele chimistului. „De aici vine fără îndoială — scrie el în același loc — nemărginita pasiune pe care o trezește descrierea unei arhitecturi, cînd fantezia scriitorului nu-i alterează pentru nimic elementele : cine n-o poate lega atunci de trecut prin simple deducții ? Și, pentru om, cît de straniu se aseamănă trecutul cu viitorul ; a-i povesti ceea ce a fost nu înseamnă oare a-i spune mai totdeauna ce va fi ?“ Dar aici e mai curînd vorba de intuiție decît de știință. Realismul balzacian nu e documentar, ci, cum s-a spus, vizionar, știința lui fiind din speța poetică a romantismului. Și, oricum, acest realism presupune, din punct de vedere sociologic, o anumită încredere profundă în forțele de afirmare din societate. Sub critica legitimistă a instituțiilor burgheze, există la Balzac un mare elan sufletesc, o energie vitală, ce ne indică în autorul *Comediei umane* un burghez din epoca ascensiunii triumfale a clasei. Spiritul balzacian e întreprinzător și neobosit ca al unui bancher din vremea lui Ludovic-Filip. Balzac își conduce romanul — destinele eroilor — ca un astfel de bancher. Atît determinismul implacabil cît și integrarea permanentă în totalitate sînt aspecte ale încrederii individului în valorile grupului, care, departe de a fi apăsătoare, sînt stimulatoare de energii. Treizeci de ani mai tîrziu, la Flaubert, deja, colaborarea insului cu colectivitatea apare fisurată și toată ideologia totalitară a lui Balzac se prăbușește. Romanul de acest fel intră în disoluție. Continuă firește, să se scrie, balzacian, însă marile drumuri ale speciei ocolesc tot mai des provinciile ce au fost cîndva proprietatea autorului *Comediei umane*. G. Călinescu, el, nu scrie pur și simplu balzacian, și *Enigma Otiliei* nu este, să spunem, *Sfîrșit de*

veac în București. La G. Călinescu, balzacianismul este redescoperit polemic, într-un moment în care romanul se schimbase o dată cu clasa socială care-i dăduse naștere. Polemica lui G. Călinescu vizează recondiționarea speciei — ca o expediție a lui Heyerdal menită să dovedească valabilitatea unei ambarcațiuni sau a unui traseu — într-un moment în care spiritul profund era altul. Se naște de aici contradicția dintre formula totalizatoare și mecanic cauzalistă a lui Balzac și structurile sociale și mentale ale unei lumi risipite și individualiste. Formula cedează presiunii : numai prejudecata ne poate face să vedem în *Enigma Otiliei* metoda lui Balzac din *Căutarea absolutului*. La G. Călinescu este un balzacianism fără Balzac.

Să începem prin a revela spiritul de expertiză științifică în descrierea casei Giurgiuveanu : „Casa avea un singur cat, așezat pe un scund parter-soclu, ale cărui geamuri pătrate erau acoperite cu hîrtie translucidă, imitînd un vitraliu de catedrală. Partea de sus privea spre stradă cu patru ferestre de o înălțime absurdă, formînd în vîrful lor cîte o rozetă gotică, deși deasupra lor zidăria scotea tot atîtea mici frontoane clasice, sprijinite pe cîte două console. La fațadă, acoperișul cădea cu o streașină lată, rezemîndu-se pe console despărțite de casetoane, totul în cel mai antic stil...“ Parter-soclu, rozetă gotică, frontoane clasice, console, casetoane, antic stil — acesta este un limbaj tehnic. Naratorul care descria în *Căutarea absolutului* casa Claës nu spunea decît ceea ce un observator oarecare ar fi putut să vadă și să spună. G. Călinescu pare întîi a atribui eroului său, lui Felix, părerile și limbajul, dar nu în mod consecvent. Ar fi, oricum, greu de admis că un licean de optsprezece-nouăsprezece ani, chiar eminent, posedă asemenea cunoștințe : „Ceea ce ar fi surprins aici *ochiul unui estet* era intenția de a executa grandiosul clasic în materiale atît de nepotrivite. Pereții care, spre a corespunde intenției clasice a scării de lemn, ale cărei capete de jos erau sprijinite pe doi copii de stejar, adulterări donatelliene, ar fi trebuit să fie de marmură sau cel puțin de stuc, erau grosolan tencuiți etc. ...“ *Ochiul unui estet :*

Scanned with OKEN Scanner

iată în fond din a cui perspectivă sînt înfățișate lucrurile. Naratorul călinescian este deci un specialist (ne vom mai întîlni cu el în cursul romanului, cînd va dovedi, pe rînd, competență muzicală, plastică — „petele rumene din obrajii unei fetițe zugrăvite, probabil, în acuarelă, deveniseră, în ulei, prin neînțelegerea procesului de difuziune a luminii, niște lacuri de rubin fără nici o legătură cu restul“ — psihologică, sociologică, estetică și așa mai departe) și apelează la un limbaj profesional și chiar ușor pedant. Universala și magica știință a lui Balzac apare aici sfărîmată în nenumărate științe speciale, fiecare cu vocabularul ei. Locul chiromantului l-a luat expertul și pe al poetului romantic, documentaristul. Metoda lui Balzac ni se poate părea astăzi naivă ; a lui G. Călinescu este însă artificială și extravagantă. Exactitatea de la Balzac ținteа un eșafodaj complicat, în care fiecare element se lega de celelalte, participînd la spiritul întregului ; la G. Călinescu ea este mai curînd o erudiție fastidioasă și un scrupul excesiv. În fine, dacă Balzac are vocația de a crea viață, G. Călinescu o are pe aceea de a o comenta. Balzacianismul romanului călinescian nu este numai polemic, ci și, prin excelență, critic.

E curios că tocmai această prefacere a metodei balzaciene a scăpat cu desăvîrșire lui G. Călinescu însuși. Autorul *Enigmei Otiliei* a voit, se știe, să demonstreze vitalitatea formulei balzaciene într-un moment în care romanul nostru (ca și cel european) se îndrepta spre Proust și alții. Sînt de relevat în intenția lui G. Călinescu două aspecte, ce decurg unul din altul. Întîiul, discutat cu argumente potrivite de Alexandru George *(Semne și repere)*, învederează credința lui G. Călinescu într-o evoluție organică (și etnic determinată) a literaturii și care ne-ar obliga, de pildă, pe noi românii să continuăm a produce încă multă vreme numai roman țărănesc, interzicîndu-ne, pe de altă parte, accesul la proza de introspecție, la psihologism. „De ce am căuta să imităm pe Proust, scrie G. Călinescu în articolul în care sărbătorea cincizeci de ani ai lui Rebreanu, cînd nici o cultură nu poate și nu vrea să-l imite ? Englezul

Scanned with OKEN Scanner

marinar ne-a dat *Robinson Crusoe*, Germania speculativă, poemul metafizic, noi nu vom putea da multă vreme decît *Ioni*" (*Ulysse*, din care sînt şi citatele următoare). Dacă Proust poate sau trebuie să fie imitat, aceasta nu ne interesează acum, dar G. Călinescu nici nu condamnă propriu-zis folosirea metodei unui mare scriitor (dovadă că el însuşi o folosea pe aceea a lui Balzac), ci chiar posibilitatea proustianismului, în condiţiile istorice ale întîrzierii societăţii şi romanului nostru: „Căci este Proust o formulă ce poate fi imitată cu folos? El este un caz. Dacă am avea şi noi îndărătul nostru cîteva sute de ani de civilizaţie şi o limbă ca aceea franceză, dacă am avea astm şi am sta închişi într-o odaie căptuşită cu plută, am avea şi noi acea sensibilitate a rîmei sau a proteului fără ochi dar cari simt lumea într-un chip pentru care noi nu avem vorbe. Metoda lui Proust derivă în chip necesar dintr-un conţinut intransmisibil, dintr-o complexitate a emoţiilor anormale, dintr-un suflet devenit dureros de prea multe foi şi de prea multă conştiinţă de sine. O analiză a nuanţelor de posesiune făcută în simplul act al contemplării unei femei dormind, iată o realitate sufletească pe care n-o poate provoca nici o metodă într-o ţară în care am părăsit de atît de puţină vreme iarba pentru a ne culca în pat." La moartea lui Holban, scria de asemenea: „Credinţa noastră este că în principiu vremurile în care trăim nu sînt potrivite pentru a despica firul în patru, şi astfel Holban n-ar fi putut să devie decît un romancier minor". Proust fiind cel ce despică firul în patru, avem aici şi o ierarhie: proza de analiză ar sta mai prejos de aceea obiectivă. În aceste condiţii (şi este al doilea aspect la care m-am referit), romanul nostru n-ar putea fi decît balzacian, adică epic şi obiectiv: „Tipul firesc de roman românesc este deocamdată acela obiectiv". Autorul *Enigmei Otiliei* nu ascundea că preferă formula lui Balzac, considerată obiectivă, celei proustiene, considerată impresionistă. Ceea ce în Proust nu e reductibil la Balzac, adăuga el, este simplu album de senzaţii şi impresii. În Balzac, G. Călinescu laudă pe artistul creator de viaţă, ce se cade a fi luat ca model de toţi romancierii noştri: „Noi

Scanned with OKEN Scanner

vom putea fi tolstoieni, balzacieni, adică preocupați de sensul lumii și de forma exterioară a omenirii". Forma exterioară a omenirii : aceasta era, în adevăr, caracteristica romanului în secolul trecut, care zugrăvea tipuri ce se mișcau în lume ; văzute din afară, aceste tipuri erau perfect conturate și stabile în timp, ca marile elemente chimice ; și se defineau prin intermediul unor subiecte stereotipe. G. Călinescu enumeră într-un rînd șase astfel de subiecte, cu tipurile respective de care nu s-ar putea dispensa nici un roman. Un ambițios idealist ne va oferi apoi el însuși în Felix, eroul din *Enigma Otiliei* ; o femeie nesatisfăcută în căsnicie și căzută ca Madame Bovary la maturitate în dezordinea pasiunii va fi Caty Zănoagă din *Scrinul negru*. Personajele astfel concepute sînt niște caractere, stabile, date din prima clipă, prototipuri fundamentale : „père Goriot este un Rege Lear al burgheziei". În aceste creații, există totdeauna o exterioritate netă, distinctă, a individului și a lumii. Dar G. Călinescu pare a ignora faptul că ea nu mai poate fi aflată în romanul nou, ionic, din motive ce țin deopotrivă de concepția asupra omului și de concepția asupra romanului. Proust este ireductibil la Balzac nu doar fiindcă nici un mare scriitor nu e vreodată cuprins în altul, ci și fiindcă în romanul lui caracterul s-a dezintegrat, individualitatea fiind percepută din interior, ca un proces, ca o durată fluidă, nu ca o tipologie solidă. Orice mare romancier fiind preocupat de sensul lumii, nu toți își înfățișează lumea în același fel : „Cum se face că romancierii români nu sînt nici balzacieni, nici dostoievskieni, dar au devenit toți deodată proustieni ?" se întreabă cu uimire criticul. În ce-l privește, vrea să rămînă balzacian. Dar mai este *Enigma Otiliei* acel clasic roman realist, pe care-l dorește autorul lui, ori măcar o creație obiectivă din familia lui *Ion* și a *Pădurii spînzuraților* ? Sau, mai limpede : mai poate fi ? Nu cumva reluarea critică și polemică i-a schimbat inevitabil caracterul ?

Înainte de a răspunde, să amintesc o împrejurare. În 1937, pe cînd scria *Enigma Otiliei*, G. Călinescu s-a amuzat să prelucreze epic un fapt divers cules din ziare.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o cronică a mizantropului, el povestește cum tînărul Popescu decide să ia de soție pe Ioana, fata văduvei Petcu, fiindcă văduva are o vacă, Joiana, „iată, greoaie, cu ugerele pline, care-l scoseseră pur și simplu din minți". „Iată o întîmplare vrednică de țara în care s-a scris *Ion* al lui Rebreanu", declară G. Călinescu. Reterința ne interesează, ca și tratarea : subiectul vrednic de *Ion* este reluat în registru burlesc. Așadar, tînărul Popescu se înfățișează văduvei Petcu, gătit ca de sărbătoare, și-i cere mîna fetei : „Mi-a plăcut Joiana, vreau să spun Ioana, și-aș vrea să ne luăm". Iar femeia, bucuroasă să scape de piatra din casă : „Ia-o, maică, și să fiți sănătoși". Tînărul Popescu pune repede condiția principală : „O iau, dacă-mi dai vaca". Văduva promite și ginerele dă „cîteva tîrcoale de proprietar vacii". Are loc nunta. Mirele cere vaca, dar văduva e acum de altă părere, căci ea numai pe fată voise s-o „mărite". Tînărul se simte înșelat, ca și Ion de stratagema lui Vasile Baciu, și se comportă la fel : își alungă nevasta. Biata fată, victimă inocentă, se duce ca și Ana direct la grajd „și se spînzură cu funia pricinii nenorocirii sale", adică a vacii, care în tot acest timp „rumegă inconștientă de rolul său în această afacere senzațională". Acest concis roman burlesc seamănă pînă la un punct cu *Pîlnia și Stamate* și cu celelalte ale lui Urmuz. Nicolae Balotă a remarcat *(De la Ion la Ioanide)* că nu doar în unele din cronicile sale a procedat G. Călinescu la răsturnarea tragediei în farsă, dar și în romane, unde nu vom întîlni „gravele probleme umane din romanul obiectiv" al lui Rebreanu ori în acela al „autenticității" : „În schimb, satiriconul călinescian înfățișează o comedie umană modernă, în care elementele jocului cu măști, ale farsei, nu sînt cu nimic mai puțin grave, estetic, decît cele mai grave implicații ale romanelor amintite".

Putem trage de aici o concluzie provizorie : și anume că G. Călinescu, urmărind să repete polemic în romane formula balzaciană, n-a putut evita ca ea să devină, în mîinile sale, o expresie a comicului și a unui fel de joc estetic de esență barocă. Să fie adevărat că nu doar în istorie, ci și în literatură, tragediile se repetă de obicei

Scanned with OKEN Scanner

sub formă de farsă ? Însă I. M. Sadoveanu a putut repeta balzacianismul în *Sfîrșit de veac în București* fără ca romanul său să devină comic. Să fie de vină temperamentul lui G. Călinescu ? I. Negoițescu *(Scriitori moderni)*, primul care a vorbit de *Enigma Otiliei* ca de un roman comic, crede că sursa comicului e dublă la G. Călinescu : „o virtuozitate epică ce e de fapt modul mecanic prin tradiție al romanului clasic“ și care face din *Enigma Otiliei* o jucărie perfectă, de un epic „prea pur și prea tehnic, fără altă motivație decît gratuitatea sa estetică prea evidentă“ ; și, în al doilea rînd, lumea de sorginte caragialescă a romanului. Ne putem totuși întreba dacă nu cumva comicul însuși al acestei lumi se datorează intrării ei într-o formulă mecanică, adică unei rigidități în tratarea materialului realist : *du mécanique plaqué sur le vivant*. Să comparăm *Enigma Otiliei* cu *Sfîrșit de veac în București*, celălalt important roman balzacian din proza noastră modernă. I. M. Sadoveanu are înapoia lui aceeași tradiție realistă și eroul lui principal, Iancu Urmatecu, nu e decît ultimul venit dintr-o serie glorioasă începută cu Păturică și Scatiu, și în care mai găsim pe Lică Trubadurul, Gore Pirgu, Mihail Aspru și chiar pe călinescianul Stănică Rațiu. Față de ariviștii din care se trage, Urmatecu e poate cel mai complex și mai puțin schematic. Caracterologic și psihologic, scriitorul a procedat prin umplerea tiparului de o viață foarte bogată. Ca tablou de moravuri, *Sfîrșit de veac* este, de asemenea, un extraordinar de viu document al unei mici burghezii cu mari plăceri lumești, ce întîrzie în ospățuri flamande, zugrăvite minuțios de un Jordaens atent la figurile pofticioase, la gurile rapace, la scurgerea sosurilor pe bărbii. În totul însă, *Sfîrșit de veac* face impresia de roman vechi, întîrziat în alt secol, pastișă a balzacianismului de școală. Dacă *Enigma Otiliei* e mai modern, faptul se explică prin aceea că în loc să meargă în sensul conținutului realist-documentar, merge în sensul convenției balzaciene : pe care o îngroașă, punînd-o în evidență. *Enigma Otiliei* este, în spirit balzacian, o reconstrucție : dar înainte de a fi una a lumii, este una a formulei înseși de roman.

Scanned with OKEN Scanner

Această imaginație de gradul al doilea — aplicată procedeelor balzaciene, nu conținutului — face din *Enigma Otiliei* un roman de critic, în care realismul, balzacianismul și obiectivitatea au devenit program estetic. I. M. Sadoveanu se mărginește să zugrăvească obiectiv societatea bucureșteană de la 1900 ; G. Călinescu se află în căutarea unei formule a obiectivității. De la unul la altul distanța este de la ingenuitate la criticism. Neîndoielnic, *Enigma Otiliei* și apoi *Bietul Ioanide* continuă să aparțină acestui roman doric, tradițional, prin unele elemente și mai ales prin program, dar ele ilustrează altă vîrstă decît *Ion* și anume o vîrstă critică. Nu trebuie ignorat caracterul alexandrin al acestor romane, în care viziunea este a criticului în mai mare măsură decît a creatorului : comentariul vieții trece înaintea vieții. Obiectivitatea însăși este una paradoxală, căci nu mai desemnează absența din evenimente a unui narator imparțial sau a demiurgului balzacian, ci amestecul permanent al unui comentator savant și expert, care, în loc să înfățișeze lumea, o studiază pe probe de laborator. Demonstrația estetică presupune, în sfîrșit, jocul, disponibilitatea ludică : o *artă a jocului* (acea comedie umană, acel satiricon cu măști de carnaval, de care vorbea în detaliu Nicolae Balotă în studiul său), și un *joc al artei*, în stare de recondiționarea clișeelor celor mai felurite și de un meșteșug eminent. G. Călinescu ironiza o dată pe „scriitorii de meserie" care „fac romane artistice, dar fără viscere". Romanele lui intră cu siguranță în această categorie. Prin *Enigma Otiliei*, romanul doric se privește în oglindă, luînd parcă act de sine și de rețeta de fabricare care i-a stat la bază ; acest roman, G. Călinescu n-a vrut să-l parodieze, nici să-l nege, ci, tocmai din contra, să-l valideze. Comicul este aici efectul ciocnirii dintre idee și viață, dintre spiritul critic (ce se manifestă ca o intenționalitate polemică, dar și ca un mod de tratare) și materia realistă pe care o are în vedere. Farsa este așa zicînd obiectivă. Dacă încape ironie aici, ea aparține romanului, contradicției sale artistice, nicidecum romancierului, care este serios în programul său. De la *Enigma Otiliei* la *Bietul Ioanide*

Scanned with OKEN Scanner

este, pe urmă, deosebirea de la comedie la joc : o dată experimentul dintîi încheiat, romancierul este liber să exploateze pînă la capăt convenția și într-un sens nu numai estetic, dar și ludic. (Pe o treaptă mai jos, *Scrinul negru* e tot un roman ludic.) Jocuri de artificii literare, aceste din urmă romane împing mult mai departe, decît a mai făcut-o cineva la noi, libertatea artei romanești.

Evoluția părerilor criticii în privința *Enigmei Otiliei* este în sine instructivă. La data apariției romanului, Pompiliu Constantinescu afirma *(Scrieri)* că autorul „a procedat clasic, cu metoda balzaciană a faptelor concrete, a experienței comune, fixînd în niște cadre sociale bine precizate o frescă din viața burgheziei bucureștene". Și, rituos : „Nimic livresc, nimic inventat, în atmosfera în care personajele evoluează : impresia de realism... este covîrșitoare". Cel dintîi care a simțit nefirescul producător de comic al formulei a fost I. Negoițescu. În fine, cu Alexandru George sîntem la extrema cealaltă : nu numai că formula ar oblitera orice conținut vital, dar romanele par criticului ratate, colecție de bizarerii și de personaje asemănătoare unor paiațe locvace, incapabile să alcătuiască o lume. Că ele alcătuiesc totuși una, dacă scăpăm de prejudecata realistă, a arătat magistral Nicolae Balotă. E clar că înțelegerea *Enigmei Otiliei* (și implicit a celorlalte) a avut nevoie de patruzeci de ani pentru a se admite că nu de creație de viață este vorba, ci de o formulă de artă ; că nu vom găsi la G. Călinescu invenție a naturii și a omului, ci a artei și a surogatelor ei ; așadar, în locul unui ochi de observator și de moralist, ochiul estetului.

Comicul din *Enigma Otiliei* este esențial rezultatul procedeelor critice folosite de prozator. E interesant că lucrul n-a scăpat lui Pompiliu Constantinescu în 1933 cînd a comentat *Cartea nunții* : „Ceea ce era trăsătură de romancier în biografia lui Eminescu, adică plenitudinea portretistică, aici pare, în chip ciudat, procedeu de caracterizare critică". În genere analiza aceasta intuia că numai un ochi al romancierului privește spre viață, celălalt trăgînd spre literatura însăși. Dar, la romanul următor, Pompiliu Constantinescu s-a lăsat furat de im-

Scanned with OKEN Scanner

presia de balzacianism ortodox. Și totuși cel puțin în patru privințe *Enigma Otiliei* poate fi studiată ca romanul comic al unei vocații critice și polemice : tipologia redusă la clara esență și aproape mecanică ; deplasarea observației din centru spre periferia claselor morale, de la tip la caz, cu alte cuvinte excesul și caricatura ; exhibarea interiorității și dezvăluirea motivațiilor ; prezența unor teme și motive caracteristice comediei clasice. Să le dovedim pe rînd.

Polemizînd pe Camil Petrescu, G. Călinescu distingea două feluri de indivizi prin prisma capacității de adaptare la lume : unii care se adaptează automatic, adică instinctual, și alții care, străduindu-se să se explice, se adaptează moral : „Obiectul romanului este omul ca ființă morală... Interesul în roman și în genere în observația omului provine din viclenia cu care instinctele se ascund sub structura moralității. Cînd un erou se poartă după instinctele fundamental umane, dar se zbate să se explice complex, atunci el devine copt pentru roman. Lărgind înțelesul cuvîntului, am putea aplica aici noțiunea de ipocrizie. Toți eroii complecși sînt niște ipocriți, sublimi ori ridiculi, care nu vor să admită izvorul automatic al actelor lor". În ce categorie intră oare, prin prisma acestor considerații, personajele romanului călinescian ? Sînt ele ființe morale ori numai automatice ? Trebuie spus că cele mai numeroase se adaptează la nivelul pur automatism. Puțini dintre protagoniștii *Enigmei Otiliei* au o concepție morală a vieții, adică sînt capabili de motivație a actelor proprii. Unul este fără îndoială Pascalopol, moșierul epicureu și filosof pragmatic. Altul este Felix, în măsura în care caută să se explice pe sine și trăiește chinul nehotărîrii în alegere. Toți ceilalți sînt din categoria instinctivilor, ordonați aproape schematic de autor și ilustrînd un tip. Otilia reprezintă pe tînăra fată fermecătoare, cochetă și insesizabilă, Aurica e fata bătrînă, Moș Costache e avarul iubitor de copii, dar fără conștiința împărțirii lăuntrice, Aglae e „baba absolută", Titi, imbecilul placid, Simion, dementul senil și așa mai departe. Și aici,

Scanned with OKEN Scanner

ca și în *Cartea nunții*, un personaj e pus să aleagă și i se oferă ipostaze simple ale umanității, de care e înconjurat ca de niște măști. Jim are deoparte grupul „grațiilor" (în care trebuie inclusă și Vera), de alta grupul „mătușilor". Nici o individualizare realistă : la fel cum Felix e înconjurat de măștile iubirii și geloziei, ale rapacității sau generozității. Ambele romane sînt, pe această latură, romane ale educației sentimentale, limitînd însă aspectul moral (adică opțiunea și motivația) la personajul principal și transformînd restul protagoniștilor în apariții tipice. Frapant este tocmai aspectul de comedie a automatismelor. Nimic imprevizibil nu poate interveni, o dată ce personajele au fost prezentate. Măștile nu cad la sfîrșit. Mișcarea e numai epică, la nivelul faptelor. Nici un personaj nu se schimbă și de aceea toate fac impresia de păpuși mecanice al căror arc a fost întors pînă la capăt. Sînt prezentate de obicei la începutul cărții, cum s-a observat deja : cu ocazia partidei de cărți din casa lui Moș Costache, a petrecerii de la Saferian Marigomian, a înmormîntării Catiei Zănoagă. Această primă apariție e memorabilă, fixată printr-un gest, printr-o fizionomie ori printr-o frază caracteristică. Avem în față o umanitate redusă la esență : clară, nu profundă. Fiecare erou e, categorial, perfect, dar are puțină individualitate. E o lume de esențe morale, inventariate și sistematizate. Sîntem într-o *comedia del'arte* unde avarul, perfidul, ingenua și ceilalți se recomandă dintru început și nu fac pînă la sfîrșit decît să se ilustreze. Acest comportament mecanic e o sursă inepuizabilă de comic.

Într-un fel, aceste personaje sînt expresive prin exces : de însușiri sau de defecte. Avariția lui Moș Costache e în afara comunului, ca și răutatea Aglaei. Portretul e desenat în cărbune și nu lasă loc pentru îndoieli. Avem de-a face cu caricaturi ale umanității morale, nu cu indivizi morali în sensul acordat cuvîntului de însuși G. Călinescu. În cronica sa la *Enigma Otiliei*, Perpessicius se arăta mirat de ușurința incredibilă cu care personajele se lasă trase pe sfoară de Stănică („Acest broscoi de fabulă nu era făcut să țină. Cum e cu pu-

Scanned with OKEN Scanner

tință, te întrebi, ca nimeni să nu reacționeze împotriva logoreii și sentențiomaniei de care suferă ? Cum se face că toți îl iau în serios și îl ascultă ?"). Mirarea denotă o iluzie realistică. Stănică e însă tipicul încurcă lume al farsei clasice. Atribuindu-i-se acest rol, se dovedește înzestrat din plin pentru el. Ca și avarul Costache, variantă de Hagi Tudose și de Harpagon, care ascunde banii sub parchet sau și-i leagă de mijloc cu un brîu, se împrumută chiar și de cinci lei, numai spre a nu fi silit să bage mîna în buzunar, își escrochează propriul nepot, la care ține totuși, și e jefuit de Stănică, fiindcă refuză să se despartă de pachetele cu bani.

Schematismului și caricaturalului trebuie să le adăugăm lipsa de mister moral. Psihologia e dată pe față de personaje sau de narator. Comicul provine din această exhibare, care ne amintește de romanele naive ale secolului trecut. Un întreg joc de declarații și de aparteuri ne ține permanent în curent cu intențiile personajelor. Este, rafinat, stilul lui Nicolae Filimon : „Această stratagemă puse pe greacă într-o pozițiune foarte delicată ; o făcu în fine să se convingă că Păturică era un demon împielițat — și avea dreptate biata femeie, căci starea lucrurilor era atît de dificilă, încît nu se mai putea să facă nimic în favoarea amantului său. Să tacă, nu putea, căci vicleanul ciocoi ar fi dus la spătărie pe junele calemgiu și printr-aceasta s-ar fi dovedit amorul ei cel tainic ; să-l libereze, nu putea decît printr-o mărturisire care ar fi făcut pe ciocoi stăpîn pe secretele sale. Din aceste două rele, Duduca alese pe cel mai mic". În romanul lui G. Călinescu, un personaj foarte în spiritul lui Filimon este Stănică, „intrigantul" principal, în chiar sensul că face intriga : faptic, romanul înaintează grație mașinațiilor sale. „Inevitabilul Stănică" poartă vorba de colo-colo, minte, înșală, șantajează, se lamentează, își dă jos bretelele, pîrăște, trage cu urechea, la nevoie bagă mîna în buzunarul celuilalt, pică unde nu-l aștepți și dispare fără urmă cînd îl cauți, cunoaște pe toți și se vîră în sufletele tuturor, e parșiv și seducător, hoț și sentimental, escroc și principial. Prezența lui în scenă e tot timpul prilej de comedie molierească. Viclenia lui

Scanned with OKEN Scanner

(ca a Cherei Duduca sau ca a lui Păturică) nu e nici o clipă ținută secret, cum nu rămîn multă vreme ascunse nici însușirile, gîndurile ori intențiile celorlalte personaje. Aglae, văzînd pe Felix, întreabă maliții pos Costache de față cu toată lumea : „Așa ? ! se miră Aglae. N-am știut : faci azil de orfani". Costache, întîmpinîndu-și nepotul în capul scării, dă celebrul răspuns : „Nu-nu-nu știu... nu-nu stă *nimeni* aici, nu cunosc..." Caracterul automatic al comportării este dezvăluit la tot pasul. Stănică e duplicitar : autorul are grijă ca duplicitatea să bată la ochi. Cînd doctorul chemat la căpătîiul lui Costache îl declară în afară de pericol, Stănică, ni se spune, „simulă entuziasmul" cel mai complet : „Domnule doctor, sînteți providența noastră. Încă o dată ați săvîrșit o minune, redîndu-ne pe bunul nostru unchi. Vă vom fi în veci recunoscători." Și ca și cum această emfază, plus indicația anterioară de simulare, nu i s-ar părea suficient de edificatoare, naratorul dublează vorbele escrocului de un *aparté* : „Mama ta de pezevenghi, gîndi Stănică în sinea lui, te-a adus grecoteiul să strici viitorul meu !" Grecoteiul este, firește, Pascalopol. Limbajul e de comedie caragialiană. Comicul rezultă din supralicitare și din darea cărților pe față. Subtilitatea romanului e de natură estetică, nu psihologică, ține cu alte cuvinte de caracterul demonstrativ și programatic al formulei mai mult decît de profunzimea trăirilor. În aceasta constă aspectul critic. Vom observa că procedeele comice provin nu atît dintr-o anumită considerare a naturii umane (deși există oarecare mizantropie), cît dintr-un mod de a înțelege literatura. Moralismul clasic de la care G. Călinescu s-a revendicat în atîtea rînduri e în definitiv o artă : și anume o artă a jocului. Simplificînd intriga și caracterele, romancierului își manevrează personajele pe o scenă de comedie. Cele mai multe intrigi sînt comice în *Enigma Otiliei*. Stănică trage pe sfoară cînd pe Felix, cînd pe Costache. Aduce la căpătîiul bolnavului un doctor fals care silește pe bătrîn să se lase consultat. Clanul Tulea ocupă militărește casa „unchiului", cînd e vorba de a păzi averea socotită în pericol. Mănîncă la patul acestuia, beau (din ce găsesc în casă,

Scanned with OKEN Scanner

firește), joacă cărți, dorm, pîndesc cu schimbul. Puține personaje, apoi, rămîn serioase. Aproape toți ascultă pe la uși, trag cu urechea, spionează, pun întrebări perfide. Aurica nu e doar o fată bătrînă, ci una ridicolă și care se expune ridicolului. Titi e însurat cu sila, căzînd în cursă. Pînă și serios-sentimentala Georgeta se pretează combinațiilor lui Stănică și face o vizită familiei lui Titi. Acțiunea e presărată de *qui-pro-quo*-uri. Pretextele lui Costache de a se afla singur în casă spre a putea ascunde sau scoate banii sînt cusute cu ață albă. Totdeauna comedia folosește ața albă. Împreună cu jocul cărților pe față, această voit superficială motivație constituie elemente prin excelență comice.

Bietul Ioanide evidențiază, pe lîngă această artă a jocului, un joc al artei, ce se reprimase în romanul anterior. Atît aspectul critic, cît și cel ludic se agravează. Romanul e un *bric-à-brac* de motive și registre literare. Personajele devin portrete iar acțiunea epică, modalitate narativă. Lipsește a treia dimensiune a vieții, totul desfășurîndu-se în plan. În fond, e o proză epurată de natură. G. Călinescu ar putea spune cu Ioanide : arta reprezintă antiteza naturii. Înfățișează un univers de forme, nu unul real : și el există sub un unghi pur artistic. Umanitatea e sistematizată, începînd cu numele. Pomponescu nu poate fi decît un găunos, Suflețel, un laș, Gulimănescu, un poltron. Alexandru George a identificat aici procedeul naiv din piesele lui Alecsandri. Desigur : dar reluat conștient. Onomastica este la G. Călinescu un spectacol de gală. E un caz tipic de recondiționare a clișeului. Dealtfel acest fel de literatură nu iese din sfera clișeului, doar că nu-l ironizează (ar fi parodie), ci îl refolosește. *Bietul Ioanide* e un muzeu baroc și un exercițiu de stil. O zi din viața lui Panait Suflețel seamănă cu o epopee bufă, sprijinită pe citate savante și pe referințe la Virgiliu. Nici o complexitate nu au Gonzalv Ionescu ori Conțescu, unul vînînd catedre de dimineața pînă seara, al doilea jucînd feste morții. Gaittany apare pretutindeni însoțit de agenda în care-și notează pro-

Scanned with OKEN Scanner

gramul zilnic. E un robot afabil și nimic mai mult. În roman, sînt în fond mai multe romane, refăcute ca și tipologia, din prefabricate. Uciderea Picăi e un *policier* sinistru, cu scene de groază. Încercările bătrînei doamne Hangerliu de a-l scăpa de la execuție pe Max sînt în stilul Hugo-Dumas-Baronzi, cu lovituri de teatru ca în *Ruy-Blas*. Pomponescu trăiește romanul său, care parodiază romanul clasic al reușitei și eșecului, încheindu-se cu o sinucidere ce trezește imediat mefiența cititorului atent. Ultima frază a fostului ministru e prea plină de dorința autorului de a-i exprima golul interior : „Timpul e umed, Mamy. Să știi că are să ningă abundent.“ Hergot ține un jurnal (maiorescian) din care lipsesc toate evenimentele esențiale ; cele derizorii sînt însă acolo. Într-o măsură și mai vizibilă încă, dar neînchegat, *Scrinul negru* va fi un roman de prefabricate : S. Damian a identificat zece sau unsprezece romane în roman în funcție de modalitate : epistolar, de aventuri, polițist, de moravuri, de educație sentimentală, de teroare, comedie socială, senzațional ș.a.m.d. *(G. Călinescu, romancier)*. Aceste romane sînt un fel de demonstrație de virtuozitate, prin care luăm cunoștință de puterile genului : romanul se autoindică, își dezvăluie funcționarea. Virtuozitatea e o formă a jocului. G. Călinescu imaginează jocuri romanești, nu romane propriu-zise. Profunzimea lor este în primul rînd estetică. Pericolul de a considera aceste simulacre drept ficțiuni realiste îl putem constata citind studiul lui Alexandru George, plin de obiecții neîntemeiate ce pornesc însă de la premise juste. Nicolae Balotă a replicat prin ideea satiriconului. Acesta implică jocul, dar pune totuși accentul principal pe altceva și anume pe o reprezentare — de un fel particular — a realității : prin deformare și grotesc. Însă romanele lui G. Călinescu trebuiesc considerate ca replici polemice, în care nu reprezentarea realității contează, ci prezentarea romanului însuși ; și nu caracterul burlesc al existenței stîrnește comicul, ci tehnicismul formulei și artificialitatea ludică. Toate romanele lui G. Călinescu constituie moduri de experimentare a romanului, indiferent că scopul urmărit conștient de autor poate fi altul. *Cartea nunții*

Scanned with OKEN Scanner

repetă *Dafnis și Chloe*, punînd într-o schemă dată fapte noi. Dar convenția, în loc să fie atenuată, este agravată. Între aceste fapte de viață contemporană (meciuri de box, călătorii cu trenul, cinematograf etc.) și schemă este un contrast căutat și atît de mare încît sugerează îndată caracterul experimental. Ce vom urmări în acest prim roman călinescian nu va fi adevărul psihologic ori social, deși ambele pot să nu lipsească, ci adevărul unei estetici, practicarea unei teorii a romanului. Orice roman trebuind să fie clasic prin atitudinea față de realitate, e modern prin decor, care e istoric : aceasta fiind ideea de bază a lui G. Călinescu, ne vom întîlni în *Cartea nunții* cu o încercare de a o ilustra. În *Enigma Otiliei*, demonstrația vizează balzacianismul. Atît romanul educației sentimentale, cît și cel social, al rapacității burgheze, cît, în fine, acela molieresc al avariției sînt posibil balzaciene, cu elemente însă din frații Goncourt și Zola (observarea morbidității, a biologiei degradate, ca în *Cartea nunții*, în episodul cu mătuși, ori în *Scrinul negru* în descrierea aristocrației ce decade și a bolii Catiei). În *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, experimentul merge spre epicul pur și spre senzațional. Lipsa aerului vieții se simte în toate. G. Călinescu devine, mai ales în ultimele cărți, un colecționar : de artificii, procedee, fapte de stil, documente artistice, formule narative. Ludicul atinge aici punctul de sus.

Un aspect al ludicului este și spectacolul. Întîi, al naturii ; apoi, al omului. Spectaculară natura călinesciană este prin împingerea dimensiunilor ei către enorm. În *Cartea nunții* vedem chiar de la început niște cîmpii „pierzîndu-se în depărtări oceanice", pe care, copacii alcătuiesc „o măsură a imensității" locurilor. Dar adjectivele nu trebuie să ne înșele : planul enorm la G. Călinescu ține în fond de o percepție tot culturală, nu propriu vorbind naturală. Există mereu un model în reprezentările sale, uneori sugerat în text. „Pustietățile idilice", populate de imense cornute placide ce par a izvorî din „epoci străvechi geologice" ne duc cu gîndul la fabuloasa descriere a Moldovei lui Cantemir, trecută și la Sadoveanu. G. Călinescu e un prelucrător genial de

Scanned with OKEN Scanner

motive. Bărăganul din *Enigma Otiliei*, cu milioanele lui de lăcuste, ori pampa argentiniană din *Scrinul negru*, cu hergheliile ei pe jumătate sălbatice, și în mijlocul căreia apar castele ca acela de *Halima* al lui Francisco Oster ne impresionează ca niște pînze colosale ce umplu un perete de muzeu. „Viața" în detalii contează mai puțin decît un anumit program estetic. Grandiosul sau elementarul sînt programatice la fel ca balzacianismul. Dovadă poemele, în care este lăudat spectacolul materiei în univers, soarele, luna, munții, cascadele, vulcanii, stolurile de păsări de care „se-ntunecă cerul", balta ce „se umple de pește", „întinsele puste" și „mărețele fluvii". Acest univers natural al romanelor coincide cu universul poeziei, înfățișat în termeni critici într-un celebru eseu. „Arhitectura" este, și ea, semnificativă. Nunta lui Gavrilcea din *Bietul Ioanide* are loc în hrubele unui castel, luminate de făclii. Celălalt Gavrilcea, din *Scrinul negru*, fugit în munți, trăiește robinsonian, vînînd vulturi cu arcul și adăpostindu-se într-o peșteră, scobită în stîncă, în al cărei tavan sînt împletite rădăcinile brazilor de deasupra și care răsună muzical la bătaia vîntului. Talciocul e o groapă colosală, forfotitoare de oameni, breughelianâ în fond. Romancierul a învățat de la critic să se entuziasmeze de imensitatea scitică precum Cantemir, Eminescu, Sadoveanu, de marile reprezentații de gală macedonskiene, de groaza de boreal a lui Alecsandri sau de frumusețea pustei prăfoase de la Duiliu Zamfirescu. În același fel trebuie interpretat spectacolul uman : biografii deloc comune, fizionomii bizare, temperamente excentrice, gesturi extravagante. Într-o „cronică a optimistului", G. Călinescu afirma că toate marile opere sînt caracterizate de un soi de schematism tipologic și adăuga : „Și unde este schemă, este și șarjă". Senzaționalul caracterologic e o trăsătură ce pune în relief de asemenea jocul artei la G. Călinescu. Nu există nici un singur tip normal, adică comun, în romanele lui. Toți indivizii par niște excentrici. Dacă în primele romane, această latură e încă discretă, în ultimele, ea se manifestă puternic. Ioanide e histrionic, Sufletel un bolnav de frică, Hagienuș se visează Macedon și-și scrie o

Scanned with OKEN Scanner

autobiografie în acest sens, mareșalul Cornescu e un actor, Gulimănescu are un spirit de achiziție artistică, din frica zilei de mîine, bătrîna doamnă Hangerliu își regizează o înmormîntare fictivă. În fiecare clipă aceste personaje stau pe un fel de scenă și joacă teatru. Lumea călinesciană este o lume de teatru. Aceea din romane nu se deosebește esențial de aceea din *Istoria literaturii*. Autobiografia lui Hagienuș ori portretul lui Gaittany pot fi oricînd imaginate ca făcînd parte din *Istorie*. G. Călinescu e sainte-beuvian în portretistică, alcătuind galerii de tipuri, unele istoric documentare, în critică, altele fictive, în romane. Dacă am schimba numele, le-am putea confunda. Mateiu Caragiale, „major-dom de casă mare", străbătînd într-o zi de decembrie Piața Sfîntul Gheorghe din București, ar putea fi transplantat în *Scrinul negru* cu conacul de la Sionu, cu corespondența de tinerețe, cu biografie cu tot. El s-ar putea întîlni în roman cu Caty Zănoagă, coborînd toată învăluită în blănuri dintr-un automobil, ar fi salutat placid de Max Hangerliu, aflat pe cal, și invitat în scris de Șerica Băleanu la moșie, unde s-ar duce puțin agasat, dar s-ar duce și ar întoarce amfitrioanei invitația pentru Sionu, deși speranța lui secretă ar rămîne de a o avea într-o zi ca oaspete pe bătrîna doamnă Hangerliu.

Nu numai personajele trăiesc în acest fel și vorbesc bombastic, ca pe scenă, părînd a exersa diverse maniere de expresie, dar naratorul însuși, care este un histrion genial, un Ioanide literat. S-a discutat în cîteva rînduri dacă G. Călinescu nu contravenea unei reguli pe care singur a stabilit-o punînd în centrul romanelor sale pe Ioanide, arhitect de geniu și om ieșit din comun ; nu s-a observat însă că adevărata dificultate, în tipul de roman la care regula călinesciană părea potrivită, nu este de a exploata un erou excepțional, ci de a evita ca perspectiva din care faptele lui (și ale altora) sînt privite să aparțină unui astfel de personaj. Albert Thibaudet a descoperit trei motive pentru care geniul nu poate fi erou de roman. Felul în care criticul francez vede lucrurile este greu de primit, în ciuda unor observații foarte pătrunzătoare, căci geniul poate fi erou de

Scanned with OKEN Scanner

roman ca și orice alt ins : doar că romanul doric și, în general, realist trebuie să se ferească a folosi, spre a nu se dizolva în altceva, *perspectiva geniului* asupra lucrurilor. Thomas Mann a simțit pericolul și a mediat pe Leverkühn prin Serenus Zeitblom : pe eroul genial printr-un narator comun. Nu întîmplător, în *Lotte la Weimar*, renunțînd la prevedere (Goethe e aici mediat la început de consilierul și apoi de fiul său), capitolul final, unde lumea este redată din unghiul titanului însuși, este cel mai slab. Căci geniul este prin esența lui excentric : viziunea lui asupra lumii nu poate fi decît documentul unei excentricități. Un jurnal intim al lui Amiel sau Gide are pentru noi interes exact în măsura în care descoperim în el un asemenea rar document. Romanul intelectualului (ca perspectivă, nu ca temă) e, deja, la Huxley sau la Mircea Eliade, excesiv și devitalizat, ca o teorie despre viață ce ia locul observării pur și simplu a vieții. G. Călinescu se așază pe sine, în chip foarte decis, în mijlocul romanelor sale, atît ca narator (în toate), cît și ca personaj (Ioanide, dar, de ce nu, Jim și Felix sînt variantele sale) și, fără a abandona dorința de obiectivitate realistă, încearcă să facă dintr-un ins supradotat un focalizator al epicului. În aceste condiții, naratorul călinescian va interpreta singur toate rolurile, vorbind în numele tuturor personajelor (limbajul e al său, nu al lor), ignorînd specificul psihologic ori plauzibilul situației : un actor care nu știe să se identifice cu personajele, rămînînd el însuși în pielea fiecăruia. Și el mai mult interpretează sau comentează viața decît o zugrăvește realist (conform programului ce și l-a propus). Romanele călinesciene sînt romane ale intelectualului (și nu ale micului intelectual, care, pretinde Thibaudet, ar fi compatibil cu ideea de tipizare realistă, ci ale marelui intelectual, care nu poate fi niciodată tipic), cum sînt atîtea la noi după 1930 : filosofia și limbajul lor aparțin unui intelectual. Deosebirea dintre *Enigma Otiliei* și *Bietul Ioanide*, pe de o parte, și *Maitreyi* sau *Ioana*, pe de alta, rămîne totuși considerabilă, căci Mircea Eliade sau Holban scriu un fel de romane-jurnal ce se limitează la experiența strictă a personajului-narator, în vreme ce ro-

Scanned with OKEN Scanner

manele lui G. Călinescu cuprind o populație socială bogată din medii foarte variate. *Ioana* e un roman personal și introspectiv, *Enigma Otiliei* unul social și realist. Intelectualizarea viziunii este legată în romanul nostru de după 1930 de o schimbare a materiei : socialul se rarefiază, introspecția devenind instrumentul privilegiat. Autorul nu-și poate transcende eroii, nu mai e capabil de invenție epică : se mărginește să-și analizeze sufletul propriu. La G. Călinescu viziunea foarte intelectualizată se exercită pe o materie epică : creatorului i-a luat locul criticul, fără însă ca orizontul obiectiv să se acomodeze acestei perspective. Criticul fiind un comentator, nimic nu mai este înfățișat firesc — evenimente, psihologie, natură, artă, — totul fiind însoțit de umbra tenace a aprecierii critice. Demiurgul balzacian este cu mult mai reticent decît acest narator călinescian suferind de trufie, incapabil să observe fără să aprecieze, ochi lipsit de ingenuitate și estet ușor ridicol. Ferestrele casei Giurgiuveanu sînt de o înălțime „absurdă" ; o stradă bucureșteană înfățișează „o caricatură în moloz a unei străzi italice" ; în apartamentul lui Pascalopol „se vedeau tablouri alese cu gust" ; odaia în care pătrunde idiotul Titi „era o odaie de burghezie etc." ; cutare invitată a lui Stănică în casa Giurgiuveanu „începu să cînte rău" la pianul Otiliei ; iar același Titi mînuiește „vioara cu pasiune, cu încăpățînare, dar fără nici o metodă" ; un helești de pe moșia lui Pascalopol „era o apă mocnită, smîrcoasă, cum apare uneori în visele grele în care adormitul se cufundă mereu în nămoluri universale și nu scapă de ele decît zburînd deasupra" ș.a.m.d. Autorul nu face nici un efort de a justifica atari intervenții prin care abuzează și de personajele sale, și de cititor. Savantlîcul e o metodă curentă în ultimele romane. Tonul fals, semnalat de Marin Preda, în *Scrinul negru,* se datorează faptului că limbajul acesta pedant și savant este același și cînd se sondează psihologia lui Felix și cînd e vorba de a lui Titi ; în cuvinte asemănătoare ni se descriu tribulațiile lui Ioanide, dar și ale lui Stănică Rațiu. Mai ales în *Enigma Otiliei* acest limbaj e nepotrivit cu clasa intelectuală a majorității personajelor. Contras-

Scanned with OKEN Scanner

tul e creator de comic (o ultimă sursă): însă un comic opus ideii în *Bietul Ioanide* ori în *Scrinul negru*, fiindcă un roman critic admite jocul, dar exclude neseriozitatea ce l-ar face pe narator ridicol. Și convenind că Ioanide, ca personaj, poate fi chiar și puțin caraghios (aceasta fiind de altfel perspectiva comună în care apare lui Pomponescu et. comp.: *bietul* Ioanide), un narator n-are dreptul să se compromită, căci pune în primejdie validitatea narațiunii înseși. Acesta e defectul major al *Scrinului negru* unde, dacă nu ne supără lipsa de simț tragic, aerul de farsă sau grotescul, care aparțin organic manierei călinesciene, ne derutează adesea extravaganța naratorului și estetismul excesiv, contrastant fondului social și moral. Naratorul călinescian suferă de trufie și n-are ingenuitate: neputînd crea lumea, încearcă s-o ordoneze în funcție de gustul său. „Balzacianismul" a devenit o despărțire estetică a apelor.

Scanned with OKEN Scanner

CEL DIN URMĂ ȚĂRAN

S-ar părea că personajele din primele nuvele ale lui Marin Preda *(Întîlnirea din pămînturi,* 1948) li se întîmplă tot soiul de lucruri ciudate. Două femei ascultă stupefiate cum merge singură o mașină de cusut. Un flăcău se trezește într-o dimineață „cuprins de o spaimă grozavă". Pierd o clipă simțul realității ; nu mai știu pe ce lume trăiesc. Flăcăul „nu știa unde se află : vedea cele două ferestre ale odăii și afară cerul înalt și plin de stele ; nu cunoștea nici odaia și nici patul unde stătea culcat". Femeile se dezmeticesc abia cînd ajunge pînă la ele glasul familiar al unui bărbat. Eugen Simion, care a analizat această latură a prozei lui Marin Preda, a reproșat indirect criticilor faptul de a fi trecut cu vederea existența, în realistul observator al vieții rurale, a „unui autor inedit, fantastic, anxios, poet al terifiantului". Autorul *Scriitorilor români de azi* crede că „nota terifiantă" (în scădere, deși nu absentă cu totul, în romane) „derivă din sugestia unei realități morale ascunse *(Calul)* ori din observarea minuțioasă a formelor pe care le ia presimțirea morții *(Înainte de moarte)*". În *Colina*, „fantasticul e ca la Gib Mihăescu *(Vedenia)* o proiecție a spaimei", „transcriere a unei halucinații". Scopul criticului e de a dovedi că realismul lui Marin Preda implică „imaginativul, fabulosul, sondarea în straturile tulburi ale

conștiinței". Poate fi așa, dar nu cred că alegerea nuvelelor ca exemple era cea mai potrivită.

Ce i se întîmplă, de fapt, lui Vasile Catrina, eroul din *Colina*, abia sculat din somn și cam buimac ? El își amintește într-un tîrziu de un gînd al lui de cu seară și se duce să cerceteze niște grîu despre care cineva îi spusese că a răsărit prost. În timp ce se află afară din sat, cade „o ceață deasă, cenușie, întunecînd cîmpia și vederea". Flăcăul „se pomeni deodată singur, călcînd peste brazdele înmuiate de umeazeală ale porumbiștilor ; se opri neliniștit, ridică fruntea și se uită în jur". Tăcerea, de altfel foarte firească într-un asemenea loc și la o oră atît de matinală, „îl sperie și mai mult". Colina împădurită pe care trebuie s-o urce îi joacă, în ceață, dinaintea ochilor : „I se părea că păduricea se aprinde și piere cu iuțeală. Colina se ridica mereu ; se umfla ca o băsică uriașă ; se clătina, cumpănindu-se ca o înaltă balanță ; se lăsa în jos ; se scufunda". Apoi, Vasile se întîlnește nas în nas cu „un moșneag gros, în cămașă albă de cînepă, cu capul gol și de asemenea, cu părul lung și alb", care-l întreabă al cui este. Flăcăul se supără din senin și nitam-nisam dă un brînci moșneagului care reușește totuși să se țină pe picioare și se îndepărtează „clătind din cap și pipăindu-și drumul". În sfîrșit, „Vasile Catrina rămase o vreme țintuit locului, gol, neștiind ce să mai facă, nemaiînțelegînd ce e cu el și mai ales ce căuta acolo, lîngă colină, moșneagul" : auzindu-și propria inimă cum bate de spaimă, o ia la fugă înapoi spre sat. În toate acestea ne izbește nu atît vreun aer supranatural al întîmplărilor (din contra, sînt foarte firești), cît spaima flăcăului. Ea este nejustificată iar naratorul nu face nimic ca s-o explice, ca și cum n-ar ști, nici el, mai mult decît personajul său cuprins subit de spaimă. Halucinație ? Nimic nu ne îndreptățește să vedem în moșneag o fantomă sau în ceața care schimbă de la o clipă la alta aspectul colinei un fenomen meteorologic neobișnuit. Spaima eroului ne apare pur și simplu fără motiv. Ea poate avea unul, de ordin psihologic, cum sugerează Eugen Simion, dar textul rămîne mut în această privință. Straniul provine exclusiv din lipsa ex-

Scanned with OKEN Scanner

plicațiilor. Și dacă nu ne aventurăm în presupuneri, ci ne limităm la datele obiective ale nuvelei, trebuie să admitem că nu comportamentul personajului ne va oferi cheia situației, ci comportamentul naratorului.

Naratorul, deși situat într-o postură privilegiată, este de o absolută discreție. Nu pătrunde decît superficial în conștiința personajului (observîndu-i mai ales reacțiile exterioare) și nu propune nici o explicație. Renunțarea aceasta frapantă la avantajele omniscienței creează în cîteva nuvele o anumită tensiune, bazată pe incertitudine, pe care însă nu m-aș grăbi s-o consider de natură fantastică și nici măcar psihologică. În *Calul* bunăoară nu există nici un element nefiresc iar psihologia protagonistului nu e dezvăluită. Devine mai limpede că naratorul se mărginește să observe gesturi, să asculte cuvintele personajelor, fără să se introducă însă în conștiința lor și deci incapabil de a găsi motivări interioare. Procedeul nu e nou. Această perspectivă „din afară" cum o numește Jean Pouillon *(Le Temps et le Roman)* generează o proză de factură comportistă și am analizat-o și în romanele lui Duiliu Zamfirescu. Dar un procedeu, luat în sine, poate fi la fel de puțin semnificativ ca un costum de haine : ne oferă eventual indicii în privința modei, dar mai puțin în privința celui care îl poartă. Nu există nici o altă asemănare, cu excepția privirii din exterior pe care naratorul o aruncă personajelor sale, între *Viața la țară* și nuvelele lui Marin Preda. Să o examinăm pe aceea intitulată *Calul*. Ea începe astfel : „Florea Gheorghe avea de făcut o groază de treburi, dar dintre toate vroia să termine una, acum de dimineață, înainte ca soarele să răsară și să-l apuce căldura, și la care se gîndise încă din ziua trecută". Început oarecum similar cu acela din *Colina :* doar că naratorul nu ne mai spune aici nici măcar despre ce „treabă" e vorba. Această strategie a omisiunii creează din prima frază o stare de așteptare. Tot ce urmează este văzut de un ochi precis, minuțios, dar incapabil parcă să treacă dincolo de suprafața obiectivă a lucrurilor. Omul scoate din grajd un cal, bătrîn și slab ca un sac de oase. Îl conduce, fără grabă, de căpăstru, afară

Scanned with OKEN Scanner

din curte, iese la drum, ajung în dreptul unei fîntîni. Calul se oprește. Ne-am putea închipui că-l duce la adăpat. Dar omul dă apă calului oarecum în silă : „Vrei să bei apă !... îngînă omul. E !... Hai să-ți dau apă...“ Ezitarea și capitularea aceasta par din nou să ne ascundă ceva. „În tăcerea dimineții, *cei doi* stăteau unul lîngă altul, liniștiți, împăcați, și după o vreme calul oftă, zgîrci unul din cele patru picioare și se pregăti parcă să rămînă acolo, lîngă jgheab.“ Sublinierea aparține autorului. Ce face Florea Gheorghe cu calul ? Ce legătură adîncă există între *cei doi ?* După un timp, iată-i în fața unei case, oblonită și zăvorîtă cu niște „fiare groase și neobișnuit de lungi“. N-avem idee pe cine caută aici țăranul. Deducem abia din schimbul de replici care urmează : stăpînul casei fiind potcovarul satului, țăranul vrea *ceva* de la el și din nou nu ni se spune ce anume. „Aveam nevoie să-mi dea ceva din fierărie, spuse tare femeii.“ Femeia e nevasta țiganului, care e plecat la oraș. Florea Gheorghe nu mai cere nimic și pleacă mai departe resemnat. Se întîlnește cu un necunoscut care-l întreabă unde se duce „cu tălanul ăla“. „Mă duc... Dă-m' o țigare, răspunde Florea Gheorghe.“ Aici omisiunea este marcată și grafic. Apucînd-o peste cîmp, *cei doi* se opresc în dreptul unei văgăuni „crăpate peste maluri de scurgerea apelor și plină toată de bozi verzi, îndesați, amestecați cu pietroaie și cu oase înălbite de mortăciuni“. La o eventuală relectură, ne dăm seama că textul conține indicii prețioase, pe care prima lectură le trece cu vederea, mai ales că (insistența naratorului în omisiune fiind vădită) omul și calul continuă să rămînă netulburați. Calul se pune pe păscut. „Lasă, mă ! Te găsi păscutul. Haide !“ spune omul. Coboară în văgăună și, într-un loc, Florea Gheorghe se oprește. În clipa aceea, peste coama înaltă a „salcîmilor care abia se zăreau spre sat, razele soarelui țîșniră pe nesimțite și umplură cu lumina lor roșie întreaga văgăună.“ Această purpură care învește mîntează pașnica scenă constituie din nou un indiciu. „Omul parcă tresări speriat.“ Încă nu știm motivul. Dar încordarea crește. Din detalii infime, raportate meticulos, s-a creat o atmosferă suspectă și apăsă-

Scanned with OKEN Scanner

toare. Nici acum naratorul nu pare mai informat decît noi și știe în orice caz mai puțin decît personajele sale. Scena următoare este relatată din unghiul unui spectator întîmplător. Și ea ne apare cu atît mai teribilă cu cît pare mai lipsită de sens. Omul „ridică din iarba fragedă un picior alb de cal, gros și întărit de uscăciune și îl încearcă, mișcîndu-l în mînă, să-și dea seama cît e de ager. Se alătură de cal și cînd ridică mîna aerul vîjîi. O clipă, peste fața omului se prelinse o cută crîncenă. Animalul tresări cu putere — ceva începuse să se miște în el — se ridică aprig în sus, agitîndu-și capul a teroare. Ceva asemănător răsări atunci și în celălalt; se trase înapoi, uitîndu-se la animalul pe care îl trezise fără să-și dea seama, și, prins parcă de o grabă înfricoșată, strînse frînghia și lovi cu un icnet scurt, drept în creștetul animalului. Apoi lovi din nou, iar, mereu, trăgînd într-una de frînghie. Ridicîndu-se încă o dată în două picioare, calul vru să țîșnească înainte, dar se prăvăli și se întinse suflînd greu.“ Privim împreună cu naratorul și începem să înțelegem că omul ucide calul. Un fapt banal din viața satului capătă aspectul unui ritual sălbatic. Și, după ce animalul își dă sufletul, omul se urcă pe corpul inert și îl jupoaie, cu infinită grijă, de piele. Perspectiva se schimbă brusc, ca și cum o cameră de luat vederi s-ar înălța repede, într-o lungă mișcare de îndepărtare: „Peste deal, pe cîmp, ciobanii urcau pe urmele oilor, fluierînd și aruncînd măciucile după berbeci. Omul și calul se vedeau de sus, încă luptîndu-se parcă. Un glas îl făcu pe Florea Gheorghe să ridice capul speriat: — Ia te uită, băăă, răzbătu în văgăună strigătul cuiva, unu' belește un cal! Cu-ţu, naaa!... Na, bobica, na!“ Lipsa motivațiilor nu numai face ca întîmplarea să pară, pînă în pragul finalului, destul de stranie, dar o plasează într-o lumină nemaipomenit de crudă, căci nici o transcendență de ordin moral sau religios nu îmblînzește fapta omului. Un omor ce intră în cutumele satului e făcut să semene cu o crimă. Interzicîndu-și accesul în interioritatea conștiințelor, anumite zone ale realului devin în ochii naratorului bizare, secrete, ermetice.

Scanned with OKEN Scanner

În *Amiază de vară* misterul pare a rezulta, la o lectură grăbită, din imixtiunea unui fapt supranatural în ordinea naturală a vieții ; însă în cele din urmă misterul se dovedește a ține și aici nu atît de dorința autorului de a descrie întîlnirea dintre două ordini de lucruri incompatibile (ca în *Nopți de Serampore* sau în *La „Țigănci"* ale lui Mircea Eliade), cît de un anumit sentiment al lui că o cuprindere completă a realului a devenit cu neputință. La Mircea Eliade, realitatea are permanent două fețe, una fizică și alta spirituală, care nu pot fi citite în același timp, ca fața și reversul foii de hîrtie. La Marin Preda, dimensiunea metafizică fiind absentă, aceea fizică se refuză unei priviri în stare s-o cuprindă în totalitate, se descompune în elemente care, succedîndu-se sau alăturîndu-se, nu mai formează de la început un întreg. În *Calul* fuziunea sensului are loc în ultima frază. În *Amiază de vară,* cum vom vedea, ea rămîne definitiv amînată. Ilogicul vieții nu constă numaidecît în irumperea la suprafață a unui „al doilea sens" inexplicabil, dar chiar în divizarea acestei suprafețe : căci inteligibilul se leagă totdeauna de o totalitate. Naratorul „din afară" e condamnat prin însuși modul perspectivei sale să vadă fără a înțelege deplin, să înregistreze fapte ale căror rațiuni îi alunecă printre degete. Simpla observare a realului creează perplexitate. Realismul clasic simula în fond reducerea la observație, căci viața era acolo așezată net într-o perspectivă finalistă și explicatoare. Cînd o lume de obiecte ia locul unei lumi de semnificații, cel mai comun tablou domestic poate părea de o absolută ciudățenie :

„Era o zi încremenită, care făcea parcă din clipă așteptare fără sfîrșit. Tăcerea curților expunea parcă satul cercetării unui ochi străin, avid de minți omenești... Salcîmii stăteau înalți cu frunzele adormite. Bătătura zăcea albă sub lumina soarelui. Pe drum nu trecea nimeni. Gardurile negre dinspre grădină stăteau în picioare, cu poarta pe jumătate deschisă prin care trecuse sau venise cineva. Pe după ele se zărea șira de paie în care se vedea înfiptă o furcă. Părea o după-amiază întoarsă de

Scanned with OKEN Scanner

demult, din adîncurile veşniciei, şi oprită în vizită la după-amiaza cea reală şi prezentă, care, intimidată, tăcea, împreună cu zidurile caselor, cu vîrfurile înalte ale salcîmilor şi cu ţărîna bătăturii, plină de urme de tălpi omeneşti, de labe de gîşte şi de copite mici de oi."

Acest tablou nu e văzut, cuprins cu privirea, de sus, ci de sub linia orizontului înţelegerii. Textul e plin de semnele gramaticale ale ezitării : „parcă", „părea", „trecuse *sau* venise", „cineva". A doua propoziţie, oarecum obscură, se referă la un „ochi străin" care priveşte avid de înţelegere. Acestui ochi îi scapă ceva. Nu ştim ce anume. Dar, într-o astfel de perspectivă, cele mai comune lucruri par pline de mister. Ne vine să ne întrebăm ce se ascunde în nemişcarea frunzelor adormite, în albul bătăturii şi în negrul gardurilor. Treptat, din aceste prezenţe mute se conturează imaginea unei absenţe fundamentale. Urmele de tălpi omeneşti şi de labe de gîscă seamănă cu nişte hieroglife. Celebra descriere a satului de la începutul lui *Ion* ne pregătea pentru intrarea în scenă a omului ; acolo era o după-amiază de vară obişnuită. Aici este una „întoarsă de demult, din adîncurile veşniciei, şi oprită în vizită la după-amiaza cea reală". În *Ion* drumul venea dintr-un timp nesfîrşit, traversa durata întîmplărilor din sat, şi se pierdea în eternitatea lumii. Aici timpul pare încremenit : tabloul satului este ca o iluzie, ca un vis. Cînd îşi face apariţia femeia, „cu o expresie de nedumerire şi de spaimă" întipărită pe faţă, senzaţia de irealitate creşte. La Rebreanu, omul lua în stăpînire obiectele. Aici omul şi obiectele par deopotrivă de ireali. Femeia este tot atît de neexplicabilă în tablou ca şi furca înfiptă în şira de paie. Mersul ei şi al tovarăşei ei, pe care o cheamă, ca să-i arate *ceva*, este al unor somnambule sau al unor automate : „Mergeau puţin aplecate, desculţe, cu fustele mari înfoiate, două rotunzimi parcă ireale, cu mersul lor lipsit de grabă, indecis, parcă comandat". Ele ascultă cîteva minute zgomotul maşinii care coase singură într-o odaie. „Printre scaieţii care umpleau locul din spatele casei apăru o cloşcă cu puii împrăştiaţi şi rătăciţi, cîrîind nervoasă,

Scanned with OKEN Scanner

singuratică și nemulțumită. Văzînd cele două femei se opri o clipă cu un picior în aer, cîrîi iar neliniștită de tăcerea și nemișcarea lor, apoi puse piciorul jos și trecu mai departe." Mișcarea cea mai simplă e desfăcută în momente, filmată cu încetinitorul. Din stupoarea lor, cele două femei sînt trezite de înjurăturile unui bărbat care oprește căruța în mijlocul curții. Vraja o dată ruptă, lumea devine inteligibilă. Întîi, șuvoiul de vorbe al țăranului trece peste cele două femei, fără să le atingă, apoi pe chipul uneia apare „o nouă expresie de spaimă" : „Gheorghe al tău ! șopti ea, aoleu, du-te". Dar vraja, perplexitatea, continuă să nu se explice. Naratorul nu e mai informat în această privință decît cele două femei.

Sînt instructive cîteva proze din *Întîlnirea din pămînturi* în care se produce un fel de redistribuire a rolurilor : naratorul, la fel de discret, își lasă personajele să relateze întîmplările. Între protagoniștii acestor nuvele, cîțiva sînt povestitori înnăscuți. Felul lor de a povesti face atît dovada unei înzestrări naturale, cît și a unei tehnici deosebit de abile. Un „informator" admirabil este al lui Teican din *Întîlnirea din pămînturi* care povestește lui Dugu, prietenul său, ce s-a întîmplat într-o seară la poarta fetei pe care acesta o iubea, cum pe fată a fluierat-o un flăcău mai bătrîior, dar ea n-a ieșit decît cînd flăcăul, după un timp, și-a prefăcut fluierătura păcălind-o, și așa mai departe, într-o narațiune plină de spirit de observație și de pauze de efect. Un caz asupra căruia trebuie să stăruim este Ilie Resteu din *În ceață*. Întreagă această nuvelă este monologul unui țăran jignit și furios. La început, monologul pare expresia absolut spontană a sentimentelor trăite de Resteu, o țîșnire de vorbe fierbinți, de amenințări și blesteme : „Uitați-vă la el, sări-i-ar bolboșile ochilor ! De ce tăceți din gură ? Am treizeci de clăi de grîu ! Îi sparg capul ăluia care s-o apropia de mine. Mecanicul mănîncă, mă duc la șira mea, o stropesc puțin și-i dau foc. Dau foc și la mașină, mă duc la fiecare șiră și o aprind, la toate tărgile astea cu paie, dau foc la toată aria ! Dacă sînt

Scanned with OKEN Scanner

eu tînăr și sărac, singur cu muierea, voi trebuie să fiți niște hoți ?“ De la Caragiale, puțini prozatori români au mai avut acest simț al limbii vorbite. Însă monologul nu curge la întîmplare. Explozia verbală se dovedește călăuzită de reguli destul de subtile. Aflăm, din sfărîmături, înlănțuirea de împrejurări care l-au adus pe vorbitor în această stare. El povestește despre moartea unei fetițe, trimisă de Beleagă să păzească vitele (scenă dostoievskiană, înduioșătoare și totodată foarte realistă), despre ciocnirea pe care a avut-o cu acesta pe arie. Spre deosebire de al lui Teican, vorbitorul nu mai este un simplu „informator“, ci un „reflector“ al realității, care ne parvine, într-o măsură, prelucrată de conștiința lui Resteu. Nu avem în afara vorbirii personajului nici un reper, așa că nu putem verifica autenticitatea faptelor. Resteu este naratorul necreditabil prin excelență, care se străduiește să convingă prin elocvență. Ceea ce-i subminează creditul este, paradoxal, tocmai darul lui de povestitor. În personajul monologant de la început, ce părea a vorbi în prada unei mari agitații, fără control și fără șir, ni se revelă pe nesimțite un povestitor stăpîn pe sine, știutor de efecte și chiar de comparații literare. Finalul monologului e simetric cu debutul lui, dar exclamația („sări-i-ar bolboșile ochilor“), atît de firească inițial, zvîcnită din furie, pare la urmă pur și simplu lipită, falsă, într-un context prea literar, care face transparente toate motivele supărării : „Parcă o văz pe biata fetiță murind, galbenă și slabă, de pe urma lui. Eram copil și cînd am venit să văz cum se treieră, îmi bătea inima și mi-era frică. Vedeam ceata forfotind și cum viscolește praful și pleava ; se mai certau oamenii, se băteau și cu furcile, dar treierau toți. Că nu sînt cetele, cete de nebuni, e cîte-un șarpe negru sub buze, ca Beleagă, sări-i-ar bolboșile ochilor !...“ Monologul țăranului s-a literaturizat. Această împrejurare ne interesează aici în măsura în care arată că proza lui Marin Preda rămîne în sfera strategiilor doricului chiar și atunci cînd folosește „reflectori“, adică perspective interioare. Nu se produce în fond o abandonare a procedeelor obiective, cum am fi tentați să ne închipuim o

Scanned with OKEN Scanner

clipă, ci o deplasare a centrului de perspectivă, printr-o mișcare de translare, de la naratorul exterior la personaj, și care e o falsă atribuire : căci personajul se comportă ca un povestitor calificat și autenticitatea vorbirii sale e orientată retoric. Ilie Resteu posedă toată gama, de la cea mai simplă captare emoțională a ascultătorilor („Și acum îmi țiuie capul ca un fier... Abia mai pot să vorbesc... Mă doare pieptul... Și tîmplele...") pînă la metafora complexă. O astfel de metaforă este aceea a șarpelui „mare, gros ca o coadă de sapă", căruia țăranul îi strivește capul. Detaliul e introdus fără imediată legătură cu povestirea întîmplării de la cîmp („A fost un șarpe aici și v-ați uitat la el și tăceți din gură"), dar repetat de cîteva ori, pînă se încarcă de o anumită semnificație. Resteu, care se laudă că n-a omorît pe nimeni în viața lui, este excitat în chip frapant de amintirea acestui șarpe, care i-a făcut sîngele să i se urce la cap și pe care l-a izbit cu cruzime de roata căruței. El pare a lega fără rost întîlnirea cu Beleagă de ieșirea de sub o claie a șarpelui. Povestitorul recurge aici la un procedeu foarte evoluat, pe care ascultătorii de la arie nu i-l pot sesiza : șarpele e o metaforă pentru Beleagă iar uciderea lui, un transfer imaginar al dorinței lui Resteu. Ceea ce devine tot mai limpede este faptul că Marin Preda n-a apelat la monolog pentru că i-ar fi permis un sondaj mai profund în conștiința personajului, ci pentru că îi permitea să dezvolte o artă a povestirii foarte rafinată. Cel care povestește, prin gura personajului, construind efectele, este autorul care se adresează publicului său competent, altul evident decît acela format din țăranii de pe arie. Renunțînd la omnisciență, naratorul din nuvelele lui Marin Preda nu adoptă totuși perspectiva psihologică a personajelor înseși ; continuă să se afle „în afară" și, cînd încearcă să simuleze identificarea, uită cărui public i se adresează, lăsîndu-se furat de plăcerea povestirii.

Tema povestirii și a povestitorului se află, de altfel, în centrul unora din aceste narațiuni, care sînt niște superioare exerciții literare, revelatoare în primul rînd pentru modificarea unei structuri artistice. Pațanghel

Scanned with OKEN Scanner

din *O adunare liniștită* nici nu mai e înfățișat ca un țăran care-și spune un necaz, ci ca un narator perfect conștient de tehnica lui. Artificiul folosit în *În ceată* dispare. Pațanghel își construiește povestirea la fel de bine ca și Resteu monologul, cu deosebirea că folosește orice prilej de a se referi la povestirea însăși, la mijloacele și la scopurile ei. Esențial pentru Pațanghel nu este de a descoperi ce fel de om este Miai, vecinul lui, ci de a regiza descoperirea spre folosul și bucuria celor patru ascultători. *O adunare liniștită* este mai clar orientată retoric, și nu psihologic, decît *În ceată*. E în ea un anumit răsfăț al artistului și al publicului său („copiii se uitau la el încremeniți de plăcere"). Pațanghel distribuie roluri și stabilește persoane gramaticale pentru ușurința istorisirii : „Uite mă, să zicem așa : Matei, tu ești Miai, înțelegi ? Acum tu, Miai, mergi cu minte la munte și, ascultă aici, să te superi tu că nu vreai să-mi dai și mie merticul tău. Știi, mă ? Adică eu, Pațanghel, îți cer ție, tu Miai, să-mi dai merticul tău, și tu să te superi că nu vreai." Vorbitorul a creat un mic paradox psihologic și, pentru a-l elucida, își construiește întreaga povestire. Cînd un nou ascultător se înființează, Pațanghel își rezumă cele spuse pînă atunci, sub forma unei parabole. Mai mult, atrage atenția că rezumatul omite anumite lucruri neesențiale : „Noroc, Modane ! Hai, noroc, mă ! Uite : doi creștini se duc la munte să vîndă porumb. Au plecat la munte. La barieră la Ploiești, așa degeaba, unuia i se ia dublu'. De ce i-l ia, nu ne pasă. I l-a luat și gata ! Scurt ! Ce să mai lungim vorba. Ajung creștinii la munte. Cum ajung, nu mai spun (!!!), nu ne privește. Acolo, ăl care era cu dublu' luat găsește cumpărător ; vrea să vîndă ; n-are cu ce să măsoare ; cere merticul tovarășului ; tovarășul nu vrea să i-l dea ; se supără că nu vrea să i-l dea și pleacă singur. Asta e tot." Dar Pațanghel, ca orice narator conștient, știe că poate fi bănuit de exagerare („N-o mai încornora și tu așa", îi spune nevasta). Ascultătorii, consultați în această privință, îi discută creditabilitatea : „S-ar putea ca tu să nu-ți dai seama, să tragi

Scanned with OKEN Scanner

spuză pe turta ta, dar noi ne dăm seama". Iată o splendidă definiție a naratorului necreditabil : un povestitor care trage spuza pe turta lui.

E momentul să încercăm să sintetizăm aceste observații care au putut părea cam disparate. Originalitatea primelor nuvele ale lui Marin Preda provine dintr-un anumit comportament al naratorului. El nu mai este omniscient, dar nu adoptă decît aparent o perspectivă interioară, legată de personaje. În *Calul* sau *Colina* perspectiva este aceea „din afară". În *În ceață* sau *O adunare liniștită*, personajul care relatează e mai puțin interesant ca „reflector", ca o psihologie ce se dezvăluie spontan, decît ca un virtuoz în materie de povestire și nu simțirea ultragiată a lui Resteu sau supărarea candidă a lui Pațanghel formează obiectul explorării, ci modul însuși al povestirii. Din perspectiva aleasă de narator, conștiința personajelor rămîne, deci, sau neimportantă sau necunoscută. O strategie a omisiunii ? Datele întrebării ar trebui poate inversate : cu alte cuvinte, poate că există ceva în realitatea însăși, socială, morală, în omul pe care proza lui Marin Preda îl zugrăvește, care îl împiedică pe narator să ne spună mai mult decît ne spune despre ele ; poate că nu naratorul ascunde unele laturi ale lumii, dar lumea însăși i se sustrage de la un punct înainte. În orice caz, de aici rezultă o nouă obiectivitate, deosebită de aceea din *Baltagul* ori din romanele lui Rebreanu. Naratorul își însoțește pas cu pas personajele, fără a le anticipa intențiile, ca și cum aceste intenții n-ar mai putea fi anticipate. Viața nu mai este îmbrățișată în totalitatea ei, care o făcea semnificativă. N-a devenit cu desăvîrșire ininteligibilă, dar s-a fragmentat. Se lasă tatonată, nu explicată deplin. Și, de obicei, expunerii faptelor, naratorul fiind un observator foarte meticulos, nu-i urmează vreo concluzie. Dumnezeu nu se mai arată, ca la sfîrșitul *Cărții lui Iov*, după lunga dezbatere în contradictoriu a cazului, ca să-și spună Cuvîntul Lui. Această abținere a naratorului de la „comentarii" instalează în inima realului o enigmă ; care nu este însă una străină de esența lui și n-are propriu vorbind atributele fantasticului ; este

Scanned with OKEN Scanner

enigma vieții înseși în ochii celor care o trăiesc. Privat de puterea divină a îmbrățișării totale — în care trecutul, prezentul și viitorul să se regăsească topite — naratorul din nuvelele lui Marin Preda este situat într-un prezent coerent, dar „scos" din durata infinită a timpului. Realul i se arată sub forma unor instantanee, a unor momente despărțite atît de cauzele cît și de finalitățile lor. Cîtă vreme însă acest narator nu se identifică nici cu conștiința personajelor (care-i este rareori accesibilă), nuvelele pot fi considerate, tot atît de greșit, psihologice, pe cît fantastice. Noua obiectivitate vădește pe lîngă frecventarea prozei cehoveniene (cu lipsa ei de lirism) și influența cîtorva prozatori americani (Caldwell, Steinbeck, Hemingway), traduși masiv la noi în deceniul al cincilea, și care au preferat omniscienței clasice o tehnică comportistă. Deosebirea de obiectivitatea omniscientă se bazează pe trei elemente : în locul *descoperirii treptate, dar globale,* a unei *lumi pline de sens* și care poate fi cuprinsă de *înțelegerea supraumană* a autorului, ne întîmpină aici o *înregistrare de detalii precise,* care *nu conduc totdeauna spre un sens,* prin prisma acelui *ochi străin* al naratorului. Obiectivitatea lui Rebreanu sau Sadoveanu presupunea un model răsturnat al lumii, în care finalitatea acțiunilor umane devenea imanentă, iar cauzalitatea era scoasă oarecum în afară, într-o formă explicită. Tocmai repunerea pe picioare a acestui model constituie esențialul în proza, de la sfîrșitul vîrstei dorice, a lui Marin Preda. Constatînd-o, putem depăși, cred, și nivelul paralelelor frecvente și cam superficiale care s-au făcut între acești scriitori. O nouă obiectivitate, mai modernă, se naște din renunțarea la zugrăvirea ființelor, obiectelor și raporturilor dintre ele în esența lor, semnificativă și inteligibilă naratorului. Ele încep să fie privite ca existențe, ale căror cauze nu transpar numaidecît și pe care nici un scop perceptibil nu le orientează. Existența se prezintă totdeauna astfel într-o perspectivă umană. Ceea ce știm despre alții (dar și despre noi înșine) este misterios, opac. Numai mintea lui dumnezeu sau a diavolului pătrunde cu adevărat dincolo de aparențe și descoperă

Scanned with OKEN Scanner

sensul vieții. Naratorul uman se afla în fața vieții ca în fața unei enigme. Stupefacția unora dintre personajele lui Marin Preda, cu toate că sînt confruntate cu situații normale, n-are nevoie, spre a fi explicată, de transformarea cu orice preț a acestor situații într-unele bizare ori supranaturale. Am revenit în punctul de plecare al capitolului de față și putem afirma că singurul lucru în definitiv ciudat care li se întîmplă personajelor din *Întîlnirea din pămînturi* este incapacitatea lor de a-și elucida propria viață sau pe a altora. Naratorul le imită, atît incapacitatea, cît și stupefacția : căci a încetat să se mai creadă atotputernic și atotștiutor. Nu mai este nici dumnezeu, nici diavolul : a devenit un om ca toți oamenii. Pierzînd omnisciența, i-a rămas uimirea. Ea pare naivă, fiind, în fond, pe cît de uman firească, pe atît de crudă. Un om și o lume despuiate de orice alt sens, în afara aceluia de a trăi pur și simplu : „teologiei" din romanul clasic îi ia locul banalitatea realului. Această banalitate este insuportabilă nu în sine, ci datorită absenței acelui complex de motivații realiste care o îmblînzeau, creînd impresia de explicabil. În *La cîmp* (ca să aleg exemplul limită dintre acelea oferite de primele nuvele ale lui Marin Preda) nu se petrec evenimente mai cumplite decît în alte nuvele sau romane țărănești de dinainte. Instictualitatea, sufletul primar, violența și chiar bestialitatea sînt aceleași. Perspectiva diferă însă radical. Cei doi ciobani care violează o fată nu mai sînt raportați la nici o transcendență, morală sau religioasă. Sînt părăsiți de ochiul oricărei instanțe superioare, lăsați singuri cu fapta lor. Nu se poate măcar vorbi de tragic, fiindcă nici o conștiință (a naratorului, a personajului) nu reflectă fapta. Irațională actului celor doi este iraționalitatea însăși a lumii. Și stupefiant este tocmai aerul de firesc. În final, parcă pentru a spori cruzimea, autorul îl înfățișează pe unul dintre ciobani, părăsind, cu o măciucă pe umăr și fluierînd nepăsător, scena pe care se consumase violul : „Soarele coborîse acum din creștetul cerului și umbrele ciobanilor și porumbarilor se lungiseră și se pierdeau pe miriști. Bîlea își puse măciuca pe umăr, fluierînd, și cînd porni încet înaintea oilor, o

Scanned with OKEN Scanner

cruce mare se bălăngănea în urma lui." Această cruce nu e un simbol : nu-l protejează și nu-l acuză. E o formă goală, care merge în urma ciobanului la fel de indiferentă ca soarele, umbrele și oile lui. Criticii și-au dat de la început seama cît de „naturalistă" este această viziune, chiar dacă n-au înțeles de unde provine și i-au reproșat scriitorului că transcrie viața. Reproș adevărat și în același timp fals : adevărat, întrucît orice transcendență a fost abolită și existența, privită ca o desfășurare întîmplătoare de evenimente ; fals, întrucît această obiectivitate nu e o invenție gratuită a scriitorului, din dorința de a epata, ci capătul unui lung proces în care proza noastră realistă s-a prefăcut substanțial, în raport cu prefacerea lumii înseși pe care o reflectă.

În *Morometii*, viziunea nu mai este atît de radicală. Romancierul face o jumătate de pas îndărăt. Proza devine în schimb mai complexă. Voi începe prin a analiza pasajul, de multă vreme celebru, cu care începe romanul :

„În cîmpia Dunării, cu cîțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfîrșită răbdare ; viața se scurgea aici fără conflicte mari.

Era începutul verii.

Familia Moromete se întorsese mai devreme de la cîmp. Cît ajunseseră acasă, Paraschiv, cel mai mare dintre copii, se dăduse jos din căruță, lăsase pe alții să deshame și să dea jos uneltele, iar el întinsese pe prispă o haină veche și se culcase peste ea gemînd. La fel făcuse și al doilea fiu, Nilă ; intrase în casă și după ce se aruncase într-un pat, începuse și el să geamă, dar mai tare ca fratele său, ca și cînd ar fi fost bolnav. Al treilea băiat, Achim, se furișase în grajdul cailor, se trîntise în iesle să nu-l mai găsească nimeni, iar cele două fete, Tita și Ilinca, plecaseră repede la gîrlă să se scalde.

Rămas singur în mijlocul bătăturii, Moromete, tatăl, trăsese căruța sub umbra mare a celor doi salcîmi de lîngă poarta grădinii și apoi ieșise și el la drum cu țigarea în

Scanned with OKEN Scanner

gură. Părea de la sine înțeles că singură mama rămînea să aibă grijă ca ziua să se sfîrșească cu bine.

Moromete sta pe stănoaga podiștei și se uita peste drum. Stătea degeaba, nu se uita în mod deosebit, dar pe fața lui se vedea că n-ar fi rău dacă s-ar ivi cineva... Oamenii însă aveau treabă prin curți, nu era acum timpul de ieșit la drum. Din mîna lui fumul țigării se ridica drept în sus, fără grabă și fără scop.

— Ce mai faci, Moromete? Ai terminat, mă, de sapă?

Iată că se ivise totuși cineva. Moromete ridică fruntea și îl văzu pe vecinul său din spatele casei apropiindu-se de podișcă. Se uită numai o dată la el, apoi începu să se uite în altă parte; se vedea că nu o astfel de apariție aștepta. ...Pe mă-ta și pe tine, chiorule! șopti atunci Moromete pentru el însuși, ca și cînd pînă atunci ar mai fi înjurat pe cineva în gînd și acum îl îngloba și pe vecin, fiindcă tot apăruse; după care răspunsese foarte binevoitor:

— Da, am terminat... Tu mai ai, mă, Bălosule?

— Am terminat și eu. Mai aveam un petic dincoace în Pămînturi, mi l-au săpat ai lui Țugurlan... Ce faci, Moromete, te-ai mai gîndit? Îmi dai salcîmu-ăla?

Moromete se uită țintă la vecinul său înțelegînd pentru ce ieșise el la drum și nu răspunse la întrebare. Da, am discutat odată să-ți vînd un salcîm! Poate am să ți-l vînd... poate n-o să ți-l vînd... De ce trebuie să ne grăbim așa!? părea el să spună.

— Dar Victor al tău... El nu mai iese la sapă, Bălosule? Sau de cînd e voiajor nu-l mai aranjează? zise Moromete. Adică... admitem cazul că fiind ocupat... mai adăugă el.

Vecinul avu bănuiala că aceste cuvinte nu sînt chiar atît de nevinovate cum s-ar fi putut înțelege din glasul cu care fuseseră rostite, dar trecu peste asta.

— Păi de ce zici că nu vrei să mi-l mai da, Moromete? Că vroiam să ți-l plătesc....

Drept răspuns, Moromete începu să se uite pe cer.

— Să ții minte că la noapte o să plouă. Dacă dă ploaia asta, o să fac o grămadă de grîu, Tudore! zise el.

Scanned with OKEN Scanner

— Bălosul nu mai zise nici el nimic; apoi după cîteva clipe schimbă vorba :

— Mă întîlnii pe la prînz cu Jupuitu. Zicea că mîine dimineaţa o porneşte prin sat după *fonciire*.

Moromete rămase nemişcat.

— Zice că a primi o dispoziţie, sau un ordin, dracu să-l ia... Că cine are de achitat *fonciire* şi nu s-o achite mîine, o să le ia din casă.

Moromete se mohorî dintr-o dată. Vru să răspundă, dar se ridică pe neaşteptate de pe stănoagă şi sări peste poartă ; un cal scăpase din grajd şi voia să iasă la drum.

— Nea îndărăt, blegule, unde vreai să te duci ? strigă omul închizîndu-i poarta în nas."

În acest pasaj, distingem fără greutate o primă parte expozitivă de o a doua în care se desfăşoară sub ochii noştri scena dintre Moromete şi Bălosu.

Un narator omniscient ne furnizează la început cîteva elemente necesare pentru datarea şi localizarea subiectului. În nuvele nu se proceda niciodată aşa, intrarea în subiect fiind abruptă. Ne aflăm, aşadar, într-un sat din cîmpia Dunării, cu cîţiva ani înaintea celui de al doilea război mondial. O familie de ţărani s-a întors de la muncă. Sîntem informaţi rapid asupra numelor şi gradelor de rudenie ; ni se sugerează şi anumite obiceiuri pare-se demult instalate în viaţa familiei în care singură mama nu-şi isprăveşte niciodată treburile, băieţii fiind cam leneşi, fetele încă prea copilăroase iar tatălui plăcîndu-i să privească lumea de pe stănoaga podiştei. Dar oare rostul acestui narator omniscient şi creditabil este acelaşi din romanele dorice mai vechi ? Chiar prima frază care-i este atribuită ne oferă un răspuns : aici, în cîmpia Dunării, cu cîţiva ani înaintea războiului, „*se pare* că timpul avea cu oamenii nesfîrşită răbdare". Ştim, după ce citim romanul, că această răbdare este o impresie greşită a oamenilor înşişi, aflaţi în pragul unor imense răsturnări istorice, mai exact a oamenilor de felul lui Moromete care cred că stă în puterea lor de a evita marile conflicte („viaţa se scurgea aici fără conflicte mari"). Naratorul îşi însuşeşte, aşadar, tactic iluzia a-

Scanned with OKEN Scanner

cestor țărani pentru care nimic nu este mai important decît credința în stabilitatea lumii lor. Ne induce (dar nu fără scrupule) în eroare pentru a face mai viu conflictul, mai puternică ieșirea acestei lumi din matcă ; ca și pentru că, pe o latură a lui, acest conflict și această istorică schimbare implică tocmai destrămarea unei iluzii. Omniscienta apare, în tot cazul, cerută în acest început de roman de strategia globală a romancierului.

Scena care urmează este, ea, „reprezentată", redusă la un aspect dramatic, cu cîteva aparteuri ale protagoniștilor. Naratorul s-a retras într-un colț, cu ochiul la pîndă și urechea ațintită. Citește, de exemplu, pe fața lui Moromete dorința unei companii, sugerînd, dar fără a se angaja decisiv pe această pantă, că personajul abia a așteptat să-și încheie treburile spre a-și ocupa locul favorit de pe stănoagă. Fumul țigării, înălțîndu-se „fără grabă și fără scop", e o metaforă a acestei așteptări răbdătoare care s-ar putea să fie răsplătită cu un eveniment interesant. Naratorul nu pătrunde în gîndurile personajului. Așteaptă împreună cu el să se întîmple ceva. Aude întrebarea lui Bălosu înainte de a ști de unde vine și cine o pune. Dintr-un singur schimb de replici înțelege însă că vecinul ar vrea de mai multă vreme să cumpere salcîmul, și că Moromete speră să nu fie nevoit să-l vîndă. Situația materială a personajelor se clarifică și ea în acest mod indirect. Ca și natura raporturilor dintre ei. Moromete schimbă vorba, cu o tehnică ce se va dovedi ulterior că îl caracterizează de minune, crezînd că e de ajuns să amîne sau să nu se preocupe de un lucru pentru ca el să nu se mai întîmple. Insistența lui Bălosu îl readuce la realitate. Vecinul îl strînge cu ușa, amintind de *fonciirea* neplătită, și Moromete se posomorăște, dînd totodată dosul, cum se spune, printr-o nouă tentativă de a ocoli evidența. Anticipînd din rațiuni de demonstrație, să notez că în această pagină surprindem în germene nu numai felul de a se comporta al personajului principal în viitorul conflict, dar conflictul însuși din primul volum al romanului : un țăran își apără seninătatea și iluziile, luptînd cu o ironică inteligență contra amenințărilor ; deși se află strîns într-o menghină care nu-l slăbește, el speră într-un dar al naturii sau

Scanned with OKEN Scanner

într-un miracol, cu încăpățînarea celui care refuză să se adapteze valorilor unei lumi pe care banul, tranzacțiile și afacerile de tot felul au urîțit-o ; în sfîrșit, toată amenințarea i se pare a veni de la o supraindividualitate destul de abstractă, statul (Jupuitu nu e decît un mesager supărător), care, fapt imposibil de conceput, are cu adevărat nevoie de banii lui, ai unui biet țăran ce-și vede liniștit de treburile zilnice.

Desigur, aceste lucruri nu sînt limpezi decît la sfîrșitul romanului. Într-o primă lectură, sugestiile conținute de fragmentul pe care l-am reprodus nu sînt pe de-a-ntregul descifrabile. Naratorul pare a le ignora, ca și personajele. El se situează, cu excepția primului pasaj, sub nivelul lor de înțelegere. Părăsirea viziunii omnisciente de la început pentru aceea „din afară" nu ne permite să aflăm unele lucruri decît treptat. Chiar dacă împrejurarea ne-o amintește pe aceea din nuvele, nu e prudent să le socotim identice, fără altă demonstrație. Trebuie să analizăm mai îndeaproape natura perspectivelor în roman, începînd cu aceea omniscientă. În tot romanul, cazurile de omniscientă veritabilă sînt de altfel extrem de rare. De funcția lor ne putem da seama mai clar examinîndu-l pe acela din primul volum (capitolele IX—XI din partea I) care constituie un fel de bilanț provizoriu. Autorul îl folosește ca să puncteze stadiul în care se găsesc relațiile din sînul familiei Moromete. Cele opt capitole anterioare, întinse pe aproape cincizeci de pagini, au desfășurat, sub forma unor scene prin care s-au perindat majoritatea protagoniștilor, o singură după-amiază din vara în care începe acțiunea romanului. Toate informațiile au rezultat pînă aici din observarea cuvintelor și gesturilor personjelor. Ne-am putut face o idee de calitatea acestor informații din conversația dintre Moromete și Bălosu. Au rămas însă neprecizate destule lucruri și, în primul rînd, „istoria" familiei. Autorul n-a început cu ea ; a lăsat-o pentru un moment ulterior. O consideră necesară în clipa în care, în noaptea ploioasă de vară, Moromete nu izbutește să doarmă, ca și cum l-ar frămînta ceva. O apăsare plutește în aer : amenințarea cu scadența datoriilor ; neînțelegerile dintre mamă și cei trei băieți mai mari ; uneltirile Guicăi, sora

Scanned with OKEN Scanner

lui Moromete, care-și instigă nepoții să fugă la oraș ; hotărîrea subită a lui Moromete de a-i îngădui lui Achim să plece cu oile. Catrina surprinde insomnia agitată a capului familiei. Ea este deocamdată „reflectorul“ prin intermediul căruia luăm cunoștință (și noi, și naratorul) de ceea ce nu știam mai înainte : „«Ilie, ce e cu tine ? De ce nu te culci ?» șopti ea. Moromete nu răspunse, dar tuși liniștitor. Totuși Catrina nu-și văzu de somn. Se întîmpla ceva în familie ? !“ Întrebarea nerostită este desigur a femeii, ca și răspunsul : „Poate plecarea lui Achim la București, dar despre asta se vorbise de prin iarnă, se gîndiseră destul. În timpul mesei fusese pomenit numele agentului de urmărire care avea să vină mîine dimineață după fonciire. Dar și asta era o poveste veche ; Jupuitu venea în fiecare an și anul acesta nu avea nimic deosebit față de celălalt. Banca ? Dar banca venea taman la toamnă.“ În continuare, perspectiva continuă să pară atribuită tot unui personaj (lui Moromete), deși nu putem fi absolut siguri, fiindcă „reflectorul“ schimbîndu-se, gîndurile urmează o desfășurare oarecum independentă de această schimbare. Incertitudinea va fi lichidată de perspectiva clar omniscientă care rezumă, pe mai multe pagini, evenimentele cele mai importante din viața familiei de la război încoace : „Cei care simțiseră cei dintîi că e rost de făcut avere fură cei trei, Paraschiv, Nilă și Achim (pe vremea aceea nu erau prea convinși că ar avea dreptul să-l învinuiască pe tatăl lor că s-a însurat a doua oară ; înțelegeau vag că tatăl lor nu putea să-i crească, numai o femeie putea face acest lucru, și abia mai tîrziu avea să dea de înțeles să tușa lor Guica ar fi putut foarte bine să-i crească ea)“ etc. E de notat că, în toată această parte, dialogurile nu mai sînt directe, ci raportate de narator (în ghilimele). Narațiunea omniscientă îndeplinește deci o funcție de legătură, explicativă. O asemenea situație nu se repetă prea des în roman. De regulă, romancierul are grijă să atribuie personajelor perspectiva, chiar dacă își păstrează în majoritatea ocaziilor dreptul de proprietate asupra limbajului. Perspectiva putînd fi considerată internă, ea nu apare neapărat și psihologizată. Iată : în capitolul II

Scanned with OKEN Scanner

din partea a II-a, Moromete se decide să-l caute pe Aristide pentru a-i solicita un împrumut ; drumul lui prin sat, spre primărie, constituie pentru autor un prilej de a lărgi orizontul și de a înfățișa satul însuși. Cu neînsemnate excepții, această descriere e realizată prin ochii lui Moromete. Existența unui unghi precis nu implică însă automat și o subiectivizare a descrierii. De altfel, e puțin probabil ca Moromete să „descopere" în drumul său, și încă într-o manieră atît de ordonată, locuri, case, de care se leagă întîmplări vechi, pe care le văzuse de sute de ori înainte. Procedeul permite totuși naratorului să introducă unele informații utile fără să-și aroge privilegiul de a ști totul. Limitarea omniscienței o putem admite de pe acum ca pe un fapt necontestabil.

Ea îi pretinde totodată naratorului un efort suplimentar : apelul la „informatori". Informatorii sînt personaje (ca al lui Teican în *Întîlnirea din pămînturi)* care, luînd parte la un eveniment, ca martori de obicei, îl relatează altora. Ei se deosebesc de „reflectori" pentru că se mărginesc să comunice anumite fapte, fără să le interpreteze și mai ales fără să prelucreze realitatea brută în funcție de propria conștiință. Povestesc ce au văzut nu ce au trăit ei înșiși. Repetă înăuntrul romanului situația naratorului care nu știe mai mult decît personajele sale sau nu are acces la conștiința lor. Asemenea informatori sînt foarte numeroși, mai cu seamă în volumul al doilea : Ilinca, relatînd lui Niculae moartea tatălui, și Alboaica, luîndu-i vorba din gură ca să spună ceea ce sora ei vitregă nu știa (capitolul IX din partea a V-a) ; Iosif povestind o pățanie a lui Niculae pe care acesta n-o mai spusese altcuiva în afară de el (capitolul XXIII din partea I) ; Scămosu, găinarul, care ține satul la curent cu viața la București a celor trei fii fugari ; copilul lui Arghirescu pus de Zdroncan să urmărească pe Isosică în ziua ședinței de la sfat (capitolul VI din partea a III-a) ; Parizianu, care a fost de față la întîlnirea dintre Moromete și fiii lui și umple satul cu ea (capitolul II din partea I).

Procedeul îl putem înfățișa foarte clar prin acest ultim exemplu. Multe din întrebările naratorului, de la

începutul volumului al doilea („În bine sau în rău se schimbase Moromete ? Cei care îl dușmăneau sau stăteau cu ochii pe el se potoliră sau îl uitară, ca și cînd l-ar fi iertat sau disprețuit. Ce putea să însemne asta ?“) rămîn un timp fără răspuns. El cunoaște doar opinia satului („Lui Moromete parcă îi zburase mintea din cap și, cu bună știință, făcuse schimb cu a unui țăran care vorbea cu tine așa cum vorbești cu un cal sau cu o vacă“). Adună o serie de fapte, pe care nu le poate explica : Guica moare cu oful că nepoții nu i-au trimis banii promiși ; Niculae nu mai merge la școală, căci Moromete i-a spus „fără multă vorbă, că s-a terminat și cu istoria cu *studiile*“ (cuvîntul subliniat a fost desigur folosit de însuși Moromete) ; în ce-l privește, Moromete a devenit de neînțeles ; apucat subit de o patimă negustorească, vinde și cumpără, călătorind des la „munte“, a renunțat la vechii prieteni și la colocviile lor ; aceștia îl judecă plini de ironie, pentru că prea „pe toate le vedea acum din punctul de vedere al unui cîștig eventual“, îmbogățindu-și vocabularul cu un cuvînt nou, „beneficiu“. Și, într-o zi, Moromete pleacă la București. Nimeni nu bănuiește ce mai are de discutat cu fiii săi. În această din urmă împrejurare, Parizianu se dovedește deodată un informator foarte util : „Băiatu ăsta al lui Parizianu a fost de față la întîlnirea care a avut loc între tată și feciori. După întoarcerea acasă a lui Moromete, mama cu Niculae și fetele trăiră multă vreme cu gîndul că acolo nu putuse să se întîmple nimic deosebit, mai ales că tatăl dădu din umeri cînd fu întrebat, ceea ce putea să însemne că nu era nici mai mult dar nici mai puțin decît îți puteai închipui. Al lu' Parizianu povesti însă lu' alde tat-său care venise de Crăciun la București felul cum decursese revederea între unchiu'său și cei trei. Și Catrina și fetele auziră.“ Ceea ce s-a întîmplat la București este apoi relatat de acest narator întîmplător, care auzise totul și făcuse unele presupuneri, deși îi scăpau motivele adînci ale tentativei lui Moromete de a-și întîlni fiii. Nici ceilalți care află de întîlnire nu înțeleg mai mult. Singură Catrina bănuiește ceva și se îmbolnăvește de supărare : „Începînd din vremea aceea se pe-

Scanned with OKEN Scanner

trecu între ea și Moromete un lucru ciudat și teribil, asemănător cu ceea ce de obicei se petrece numai între doi tineri care abia s-au cunoscut sau abia s-au căsătorit, și nu vorbesc nimănui despre asta, dar din pricina acestui lucru se iubesc sau se urăsc apoi toată viața". Pînă și acest „lucru ciudat și teribil" naratorul îl va afla mult mai tîrziu : *Moromete voise să-și aducă fiii înapoi*, împotriva dorințelor Catrinei, care își vedea fetele amenințate de o împărțire a pămîntului. Pentru incertitudinea în care astfel de amănunțe, chiar cruciale, sînt permanent învăluite în roman, este semnificativ faptul că un critic, și încă unul foarte atent al romanului, a putut rămîne cu impresia că „conținutul exact (al convorbirii dintre tată și fii) nu a fost dezvăluit niciodată", deși el a fost evocat „în mai multe din romanele scriitorului" (Valeriu Cristea, *Alianțe literare).* O împrejurare plină de urmări în acțiunea romanului — căci va determina raporturile ulterioare din sînul familiei, plecarea Catrinei de acasă, transformarea vieții lui Moromete însuși, reîntoarcerea lui Niculae la școală ș.a.m.d. — nu este înfățișată direct și explicit de la început, ci pe măsură ce ajunge la cunoștința protagoniștilor.

Așadar, majoritatea personajelor din roman „par să spună" ceva în fiecare clipă, gesturile lor ascund un înțeles — nimic nu îndreptățește totuși de regulă din partea naratorului mai mult decît niște presupuneri, care aproximează tabloul de ansamblu, încercînd să-l refacă din piese separate ca într-un *puzzle*. Există însă o diferență destul de izbitoare față de situația pe care am observat-o în nuvele : capacitatea de a simboliza a tuturor lucrurilor a crescut simțitor. Presupunerile naratorului au devenit și ele mai îndrăznețe, constituindu-se într-un comentariu care furnizează adeseori faptelor un temeinic punct de sprijin. Comentariul este de tip conjectural și reprezintă un procedeu interesant. Exemple găsim chiar în fragmentul de la începutul romanului. Neplăcut surprins de ivirea lui Bălosu (căci pe altcineva aștepta el), Moromete îl înjură în șoaptă (deci nu totuși în gînd, care n-ar fi putut fi auzit de o ureche din afară) „ca și cînd pînă atunci ar mai fi înjurat pe

Scanned with OKEN Scanner

cineva în gînd și acum îl îngloba și pe vecin, fiindcă tot apăruse.“ Dacă nu știe ce gîndește cu adevărat personajul, naratorul îi poate ghici monologul interior bizuindu-se pe simpla privire și îl restituie ipotetic : „Moromete se uită țintă la vecinul său înțelegînd pentru ce ieșise el în drum și nu răspunse la întrebare. «Da, am discutat odată să-ți vînd un salcîm ! Poate am să ți-l vînd... poate n-o să ți-l vînd... Dar ce trebuie să ne grăbim așa ?» părea el să-i spună.“ Fără să dispară, distanța dintre narator și personaje, care era imensă în nuvele, se reduce, lăsînd să se întrevadă o anumită atitudine explicită a primului față de ultimele. Ea este de natură psihologică (supoziții în privința motivărilor lăuntrice, împărtășite sau respinse), etică (incluzînd aprecieri în privința comportării) și lingvistică (subliniind limbajul personajelor cu anumite intenții ironice sau pentru a-i marca autenticitatea)..

Cea dintîi atitudine este și cea mai ușor de remarcat și am ilustrat-o pînă acum în cîteva rînduri. Ea rezultă din renunțarea parțială la omnisciență. Celelalte două constituie o originalitate demnă de atenție a romanului. Aprecierile morale sau lingvistice nu sînt fățișe. Naratorul își manifestă poziția cu ajutorul unui intermediar : Moromete. Acesta nu e decît rareori el însuși narator și nici măcar totdeauna cel din a cărui perspectivă sînt privite evenimentele și protagoniștii. E vorba de o contaminare a naratorului de către personajul său, de la care împrumută o optică și un tip de expresivitate verbală. În multe împrejurări este dificil de distins cui aparține comentariul. Moromete se sfătuiește cu greul de cap Nilă în privința plecării lui Achim cu oile : „Auzind întrebarea tatălui, Nilă rămase într-o tăcere încărcată de zăpăceală și uimire. După felul cum ținea capul în jos se vedea că nu e obișnuit să-l pună, acest cap, la întrebări așa de grele, parcă îl trăgea capul în jos de greа ce era întrebarea tatălui.“ Cui se cade să atribuim malițioasa observație ? Ea nu conține, ca indicii cu totul relative, decît un caracter vădit batjocoritor și o întorsătură a frazei de tip oral foarte în spiritul lui Moromete. E oare de ajuns spre a i-o atribui ? S-ar zice că

Scanned with OKEN Scanner

naratorul se amuză să utilizeze uneori tipul de observații și de expresii ale lui Moromete, exact în felul în care Moromete, la rîndul lui, le utilizează pe ale celorlalte personaje. În pasajul de al început la care m-am referit aproape mereu, Moromete îi spune la un moment dat lui Bălosu : „Dar Victor al tău... El nu mai iese la sapă, Bălosule ? Sau de cînd e voiajor *nu-l mai aranjează ?* zise Moromete. Adică... *admitem cazul că fiind ocupat...* mai adăugă el.“ Intenția de a ironiza limbaiul voiajorului e limpede. După vînzarea salcîmului, Moromete bea aldămașul cu vecinul său în prezența lui Victor. Parodia e din nou vizibilă în dialogul care urmează, dar cel dintîi care recurge la ea este naratorul („Ți-am mai spus, tată, că nu obișnuiesc țuică dimineața, răspunse Victor *cu un glas din care se vedea că îi face plăcere că nu obișnuiește“)* și abia apoi Moromete („Noi *obișnuim !* spuse Moromete puțin absent“) care nu scapă nici el necomentat („rotunjind și spălînd cuvintele întocmai ca feciorul lui Bălosu“).

În această complicitate de limbaj a naratorului cu personajul său principal a intervenit, aproape sigur, și un factor biografic. Voi aminti două mărturisiri ale romancierului însuși. În *Viața ca o pradă* (în fond o carte consacrată tocmai felului cum s-au născut *Morometii),* Marin Preda relatează o împrejurare semnificativă. La un moment dat, pe cînd reflecta la viitorul roman, în mintea lui s-a stabilit brusc o legătură între o schiță de primă tinerețe, *Salcîmul,* pe care n-a republicat-o în *Întîlnirea din pămînturi,* și romanul care-l preocupa din ce în ce mai mult. Marin Preda a avut atunci revelația că „uitarea“ schiței aceleia în paginile ziarului în care debutase nu era întîmplătoare : în ea, depusese un secret, nici lui știut de la început : „Într-adevăr, de ce o lăsasem deoparte cînd știam că era lucrul cel mai inspirat pe care îl scrisesem ?... Da, îmi aminteam de ce. Schița asta era un secret care nu trebuia dezvăluit. De ce ? Așa ! Era secretul meu. Că apăruse în *Timpul,* trebuia, debutam, dar salcîmul acela trebuia ferit, era ceva de preț, intim, care putea fi ucis într-o carte de nuvele. Și acum deodată mi-am dat seama de ce. Acest salcîm

Scanned with OKEN Scanner

doborît era singura întîmplare din ceea ce scrisesem la douăzeci de ani care avea legătură adîncă, neștearsă, cu familia mea. Fragmentul final din *Întîlnirea din pămînturi* prin care mă angajam să scriu un roman, era uitat, era o ilustrație a lecturilor mele din Siwft... *Salcîmul* era însă un cod care nu trebuia divulgat. Scena cu doborîrea lui îmi apărea acum ca o poartă pe care dacă știam s-o deschid intram pe un teritoriu în care trăia o lume miraculoasă pe care o cunoșteam și pe care o puteam povesti." Ce curios ! Așadar, cu excepția *Salcîmului*, celelalte nuvele n-ar avea „o legătură adîncă" cu biografia lui, cu acea copilărie, mai ales, în care autorul *Imposibilei întoarceri* va vedea un „loc de refugiu al problemelor insolubile" ; ele au fost, în mai mare măsură decît *Morometii*, rodul unei inspirații literare. În ele nu apar personaje-copii. La baza celor mai multe se află o viziune adultă asupra unei lumi a adulților. Romanul, din contra, a rezultat din încercarea autorului de a-și explica un sentiment obscur, pe care, copil fiind, l-a trăit începînd din ziua tăierii faimosului salcîm : sentimentul că nimic în familia lui nu mai era ca înainte, că tatăl părea să-și fi pierdut veselia lui senină și că nepăsarea, instalată ca o boală în casă, ducea totul de rîpă, începînd cu cei doi stîlpi de la scara prispei, rupți și de nimeni băgați în seamă : „Stîlpii aceia în jurul cărora mă jucasem atîția ani, cu sculpturile lor romboidale, de ce nu-i dresese, de ce nu făcuse alții noi ?... Se zdruncinase ceva ? Ce se întîmplase ? Și atunci, în tren, mi-am auzit gîndul șoptindu-mi : scrie și caută să afli ce s-a întîmplat. Scriind și spunînd tot despre *el* și despre acea amintire, o să găsești răspunsul." Iată reunite conștient două elemente esențiale care au prezidat la nașterea romanului : *el*, adică Moromete-tatăl, și sentimentul de odinioară al copilului. Din această întîlnire s-a format viziunea profund originală asupra lumii, din *Morometii*, scăldată într-o lumină nouă, care lipsea din nuvele, și dînd tuturor lucrurilor un sens, care înainte lipsea și el. Citim în *Imposibila întoarcere* o a doua mărturisire, la fel de clară ca și cealaltă : „În fond, abjecția sau sublimul nu sînt suficiente prin ele însele ca să pună în

Scanned with OKEN Scanner

mișcare imaginația și inspirația unui scriitor. Scriind, totdeauna am admirat ceva, o creație preexistentă, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci și maturitatea: eroul preferat, Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu. Acest sentiment a rămas stabil și profund pentru toată viața, și de aceea cruzimea, cît și josnicia, omorurile și spînzurările întîlnite des la Rebreanu și Sadoveanu, și existente de altfel în viața țăranilor, nu și-au mai găsit loc și în lumea scăldată în lumina eternă a zilei de vară. În realitate, în amintire, îmi zac fapte de violență fără măsură și chipuri întunecoase, infernale, dar pînă acum nu le-am găsit sens... Poate că nici nu-l au ! ?"

Să luăm act de faptul că, în *Morometii*, perspectiva atît de crudă și de necruțătoare din întîile nuvele, apare schimbată oarecum conștient. Complicitatea dintre viziunea naratorului și aceea a personajului central este deliberată și ea reintroduce o parte din motivările de ordin etic și filosofic pe care zadarnic le-am căuta în nuvele. Această privire înțelegătoare și care pare a emana nu de la o instanță exterioară sau indiferentă, ca în *Calul* sau *La cîmp*, ci chiar din umanitatea profundă, uneori ironică, deseori visătoare și calmă, a lui Moromete, nu ne amintește ea oare de ironia afectuoasă a naratorului *Marei* și de voința lui de a nu provoca rupturi insolubile ? Naratorul din *Mara* cuprindea în sine și obștea, și indivizii ; vocea lui era a tuturor, fără să fie a cuiva anume ; era vorba de un moralist al cărui adevăr strîngea într-un mănunchi adevărurile protagoniștilor ; și care impunea codul lui de valori tuturor, în chip armonios și deloc represiv. Complicitatea nu merge însă atît de departe în *Morometii*. Diferențele sînt izbitoare. Povestitorul poate fi considerat și aici un fel de țăran generic, aparținînd aceleiași colectivități și aceluiași moment istoric ca și personajele.

Aici e necesară o paranteză mai lungă. Abia în *Marele singuratic*, dintre romanele ciclului, și nici acolo perfect consecvent, povestitorul adoptă o perspectivă ulterioară asupra evenimentelor și capabilă să le explice mai bine decît o puteau face protagoniștii lor. Scriito-

Scanned with OKEN Scanner

rul a fost intens preocupat de aceste lucruri și s-a referit la ele în articole și interviuri. În *Convorbirile cu Marin Preda*, publicate de Florin Mugur, el declară că nu și-a propus niciodată mai mult decît să înfățișeze ceea ce a trăit și a cunoscut nemijlocit : „Un scriitor nu poate cunoaște decît o singură viață, un singur destin, destinul unei clase sau al unei categorii sociale mai restrînse. Încercarea lui de a afla mai multe, dincolo de ceea ce a trăit și a cunoscut, este, cred eu, foarte riscantă. Nu știu ce lume se naște. Este o lume mai bună ? Este o lume în pragul unei noi civilizații, a unor noi orizonturi ? Asta rămîne să vedem. Cei care se uită înapoi văd totdeauna cu ochi răi prezentul ? În ce privește viața țăranilor, eu m-am uitat deseori înapoi. Se poate afirma că nu văd bine prezentul țăranilor ?“ Deși adaugă că, în lumea *Morometilor*, după moartea tatălui, „pentru mine nu mai e nimic“, scriitorul s-a lăsat adeseori ispitit să arunce o privire și în această nouă lume ivită pe transformarea din rădăcini a celei vechi. Această privire „înainte“ îi era, de altfel, absolut necesară pentru a o controla pe aceea „înapoi“. Marin Preda a fost conștient, și în parte și-a propus chiar să aplice metoda, de faptul că naratorii romanelor de după *Morometii* se despart treptat de perspectiva țărănească, situată la nivelul evenimentelor. Țăranul generic e înlocuit de un intelectual interesat de mecanismul istoriei, preocupare abia schițată în *Morometii* și ușor identificabilă în pasajele unde transpare limpede, — ca de exemplu în următorul, cules din capitolul IX din partea a III-a a celui de al doilea volum, — într-atît diferă ca ton general de tot restul : „Oamenii însă se mișcau încet și toată febra aceasta politică și administrativă trecea pe lîngă ei și pe lîngă căruțele și vitele lor fără să-i atingă. Fără să afle nimeni și cu acea lentoare în mișcări dădeau și ei o luptă, dar una mai puțin spectaculoasă, subterană și eficace. De aceea și erau senini și liniștiți și îi primeau pe activiști parcă anume cu acea înfățișare și acele vorbe care justificau enormul val de cuvinte care se revărsa din aparatele de radio, din ziare și de pe sonorul benzilor din filme despre bucuria țăranilor din timpul strîngerii recol-

Scanned with OKEN Scanner

tei, despre creşterea conştiinţei lor de clasă şi alianţa lor cu clasa muncitoare sub conducerea acesteia din urmă. Nimeni nu observă că în acest an, în ciuda recoltei bogate, şirele de paie care începură să se clădească după seceriş în jurul batozelor erau în mod ciudat destul de mici şi relativ egale între ele, şi că erau departe de a reflecta contrastul real, diferenţele adevărate dintre hectarele de pămînt pe care le avea fiecare. Să stea cineva şi să cerceteze că alde cutare, de pe atîta pămînt, nu putuse să facă atît de puţin, şi cutare de pe atît de puţin să facă atît de mult. Scriptele nu erau bine puse la punct, cum avea să se întîmple mai tîrziu, iar aparatul de control nu atît de priceput să înţeleagă un lucru atît de simplu." E o întrebare dacă romancierului i-a reuşit, artistic, această detaşare, în *Marele singuratic*, în *Delirul* sau în celelalte, sau dacă şi-a ales totdeauna protagonistul potrivit spre a juca rolul acesta. În *Delirul*, prea tînărului şi prea crudului Paul Ştefan, nu i se încredinţează cumva o sarcină peste puterile sale ?

Dar să închid paranteza şi să revin la *Morometii* şi la comparaţia cu *Mara*. Naratorul lui Marin Preda nu mai izbuteşte să se identifice, precum acela al lui Slavici, nici cu vocea colectivităţii. Armonia dintre motivările individuale şi acelea sociale ne apare mult mai dificil de realizat. Anumite tensiuni persistă permanent sub forma unor distanţe, de natură psihologică, etică, filosofică, şi ele nu mai sînt doar tactice, ca în *Mara*, urmînd ca timpul să le împace şi să aştearnă peste tabloul lumii o pace deplină. În romanul lui Slavici, echilibrul era menţinut prin trecerea foarte firească a povestitorului dintr-un plan în altul, de la indivizi la obşte şi înapoi. O astfel de soluţie îi este refuzată naratorului din *Morometii*. Însuşi moralismul slavician încetează a mai fi satisfăcător. Vocea colectivităţii şi-a pierdut siguranţa şi nu mai este ascultată ; dreptul ei de apreciere a devenit relativ ; iar adevărul de la care s-ar putea revendica nu mai există şi în el nu se mai pot revărsa, ca rîurile într-o mare primitoare, adevărurile contradictorii ale personajelor. Întreaga demonstraţie, atît de insistentă, pe care am întreprins-o pînă acum, a fost menită să dez-

Scanned with OKEN Scanner

văluie tocmai această fisură, această ruptură, care s-a strecurat între narator și protagoniști. Putem considera că singura încercare de conciliere o reprezintă adoptarea de către narator a viziunii lui Moromete. Însă este Moromete cel mai bine situat, dintre personaje, pentru a face din ea o reușită ? Nu cumva este el însuși, în raport cu ceilalți protagoniști, un „marginal", o excepție, un fel de ultim mohican al acelei filosofii de viață de care s-a legat perpetuarea vechilor valori ale satului românesc ? Hotărît lucru, Moromete este *cel din urmă țăran*, în acest roman al deruralizării satului. Ruptura se explică tocmai prin schimbarea condițiilor sociale. Colectivitatea zugrăvită în *Mara* era relativ omogenă, ca și aceea din *Baltagul*, posedînd structuri sociale stabile. Ea putea fi „înțeleasă" dintr-o perspectivă unică, aceea care reflecta o îndelungă experiență și un bun-simț unanim acceptat, tot astfel cum „scenariul" Vitoriei Lipan făcea cu putință descifrarea realității. Codul de valori care fundamenta aceste lumi nu era niciodată pus în discuție cu adevărat. Comportarea indivizilor nu-l contrazicea decît superficial și provizoriu. Oricît de hrăpăreață s-ar fi dovedit, Mara ilustra o tendință — aceea de înavuțire, prin tenacitate și energie, — valabilă pentru întreg grupul ei social și care, de aceea, nici nu era reprimată, ci, cel mult, corectată în ceea ce avea excesiv. Persida și Natl reveneau la matcă, după criza juvenilă, cuminți și îngăduind supoziția că drumul lor viitor va fi, în linii mari, același cu al părinților lor : nu pare harnica Persida, la sfîrșitul romanului, o altă Mară, așa cum Natl, lăsător și bețiv, ar putea fi luat drept un alt Bîrzovanu ? În *Morometii* descoperim un sat deosebit și de acela din *Ion*. Relațiile capitaliste le-au înlocuit aproape cu totul pe acelea tradiționale (încă preponderente în romanul lui Rebreanu), dacă e să ne referim la întîiul volum, și vor fi la rîndul lor înlocuite de acelea socialiste, în al doilea. O tranziție atît de rapidă și de brutală, într-un interval de timp atît de scurt, ca aceea care se află în centrul *Morometilor*, provoacă destrămarea valorilor stabilite și o anumită neîncredere

Scanned with OKEN Scanner

firească în valorile noi. Cum ar fi posibil ca, în aceste condiţii, vocea obştei să-şi menţină creditul, mai mult, să realizeze, fără presiune, o convergenţă la fel de naturală a vocilor individuale ca aceea din *Mara*? Deja la Rebreanu simţim că supraindividualitatea se manifestă represiv. În planul perspectivei narative, atît în *Ion* cît şi în *Pădurea spînzuraţilor*, această represiune se vădeşte într-o manipulare de către autor a personajelor, lipsite de dreptul de apel. Un narator impersonal şi intangibil le sugrumă iniţiativele. Imixtiunea în conştiinţe este fără ezitare. Nu numai ceea ce gîndesc personajele le este dinainte prescris, dar forma însăşi a gîndirii lor este stabilită de narator. Vocea care reflectează aparţine tot atît de puţin personajelor ca şi vocea care le apreciază reflecţiile lor cele mai intime („Ion se gîndi deodată: «Adică ce ar fi dacă aş lua pe Florica şi am fugi amîndoi în lume, să scap de urîţenia asta?» Dar tot atît de repede îi veniră în minte pămînturile şi adăugă în sine cu dispreţ: «Şi să rămîn tot calic... pentru o muiere!... Apoi să nu mă trăznească Dumnezeu din senin?»"). Şi, în această voce, care cîntăreşte aşa de exact pînă şi nuanţele gîndirii protagonistului, încît se crede justificată să le transcrie fără ezitare, mai putem recunoaşte noi oare blînda, înţeleapta, complicitate moralizatoare din *Mara*? Supraindividualitatea a devenit distantă şi nepăsătoare. Şi, mai ales, foarte orgolioasă în suveranitatea ei abstractă. În *Morometii* apare limpede o altă vîrstă a modelului doric de roman, în care represiunea auctorială însăşi se dovedeşte neputincioasă: nu se deosebeşte doar de privirea înţelegătoare de la Slavici, dar şi de dominaţia necontestată de la Rebreanu. Protagoniştii par a-şi fi recucerit dreptul la cuvînt: în fond însă naratorul şi-a pierdut suveranitatea lui. Face eforturi de a-şi exercita controlul. Străvezii şi ineficiente. Merge evident în coada maselor. Analogia dintre structurile şi strategiile narative, pe deoparte, şi cele sociale, pe de alta, e izbitoare pe durata întregii acestei evoluţii. De la viziunea tolerant omniscientă a naratorului din *Mara*, la aceea tot omniscientă, dar represivă, din *Ion*, şi de aici la viziunea „din afară", înstrăinată şi

Scanned with OKEN Scanner

neeficace sub raportul stabilirii adevărului ultim, din *Morometii*, practica artistică a romanului românesc transcrie o modificare a structurilor sociale înseși : și anume aceea care ne conduce de la socialitatea armonios triumfătoare care guverna gîndirea și instinctele Marei sau ale copiilor ei, la o impunere brutală a valorilor supraindividuale, instituționalizate (statul, biserica, națiunea, în *Pădurea spînzuraților)*, în detrimentul indivizilor înșiși, pe care, ca pe Ion sau ca pe Apostol Bologa, îi distruge de multe ori, și de aici la o punere pe toată linia în discuție a unor adevăruri istorice generale, incapabile să se facă acceptate sau măcar să reușească a corecta impulsurile anarhice ale oamenilor dintr-o perioadă de tranziții adînci. Aș putea cita în sprijinul acestei analogii dintre forme sau structuri o frază celebră a lui Marx din *Capitalul*, care legitimează toată sociologia modernă, de felul celei sugerate în cartea de față (și e de mirare că n-a fost folosită) : „Pentru o societate de producători de mărfuri, al căror raport de producție general constă în aceea că ei consideră produsele lor ca *mărfuri...*, și că în această formă *materializată* ei raportează muncile lor sociale una la alta ca *muncă omenească identică*, creștinismul, cu cultul *omului abstract* care îl caracterizează este, în special în evoluția sa burgheză, în protestantism, în deism etc., *forma de religie* cea mai potrivită." Iată : caracterul abstract al mărfii, în sensul că din varietatea valorilor de întrebuințare ale lucrurilor nu reține decît proprietatea lor de a se echivala una cu alta prin intermediul banilor, este analog cu caracterul abstract al omului în protestantism ; nu conținutul relațiilor capitaliste de producție se reflectă în imaginile religioase ale aceleiași societăți, dar structura economică și structura religioasă se dovedesc analoge. În același fel cred că putem vorbi de analogie între o formă estetică, romanul, și o formă socială, aceea pe care conținutul lui o transfigurează.

În aceeași ordine de idei, a descoperirii unui narator capabil să-și îndeplinească funcțiile complexe, în condițiile istorice descrise în roman, să observăm că există în *Morometii* două personaje care joacă, din cînd în

Inv. 194736

Scanned with OKEN Scanner

cînd, rolul unor „reflectori". Unul este Moromete, celălalt, fiul cel mai mic, Niculae. Dacă apariția tatălui, în acest rol, nu e deloc surprinzătoare, căci am văzut în ce fel perspectiva și limbajul însuși ale povestitorului îi sînt îndatorate, mai neașteptată e apariția fiului : să fie „reflectarea" ereditară ? S-a spus mai demult, și pe drept cuvînt, că în centrul romanului se află problema paternității, a raporturilor lui Moromete cu fiii săi, la fel cum în *Mara* o aflăm pe aceea a raporturilor Marei cu copiii săi. Dar această problemă nu e decît deghizarea celei sociale generale. Și, din acest punct de vedere, „reflectorii" sînt semnificativi : voi spune deocamdată, sub rezerva demonstrației, că în primul volum, unde perspectiva naratorului se apropie de a lui Moromete, el este și reflectorul principal, în timp ce în al doilea, locul lui e luat treptat de Niculae. De altfel, primul volum vorbește despre lumea tatălui (aceea pe care el și-o imaginează), cu aparențele ei de stabilitate și ordine, cu seninătatea ei ce se apără de lovituri, iar al doilea, despre lumea fiilor, neașezată și tulbure, în care irump la suprafață forțe istorice obscure, necanalizate și primejdioase. Întîia este lumea fierăriei lui Iocan, a lui Coțofenilă și Dumitru lui Nae, a bucuriei și mîniei lui Țugulan ; în ea, amenințările nu lipsesc, dar par îndepărtate, și rămîne totdeauna timp pentru contemplație, conversație și plăcere. A doua este, pe deoparte, lumea de lumpenproletari (ce va fi mai îndeaproape analizată în *Delirul*), a celor trei fii mai mari, meschină, grotescă și fără tradiție, iar pe de alta, lumea țărănească de imediat după război, a lui Isosică, Bilă, Zdroncan și Mantaroșie, urîtă, profitoare și lipsită de spirit. Aici descoperim în Marin Preda și un observator al altui suflet decît acela înțelept, sceptic și ironic al țăranului care se simte beneficiarul unei îndelungi experiențe (întrupat în Moromete), și anume al unui suflet nesigur și nesedimentat, chiar dacă uneori, ca în cazul lui Niculae, apt de o anumit idealitate. Două utopii stau față în față : utopia tradiționalistă, dar liberală, ingenuă, a tatălui (care crede nesmintit în valorile străvechi ale clasei lui) și

Scanned with OKEN Scanner

utopia revoluționară, dar dogmatică, a fiului (care crede la fel de convins că această clasă e pe cale să părăsească scena istoriei sau, cel puțin, să devină de nerecunoscut). Ca filosofie a existenței, Niculae este un antimoromețian. Urmele conflictului dintre tată și fiu pot fi descoperite în tot lungul primului volum. Ruptura se produce în al doilea. Moromete s-ar zice că o presimte, dar nu face nimic ca s-o evite, iar mai apoi e cuprins de remușcări : și-a nedreptățit băiatul. La rîndul lui, Niculae, intratabil multă vreme, simte într-un tîrziu dintele remușcării și al îndoielii. Sub această relație familială (cu origini autobiografice), putem descifra, spuneam, o relație mai profundă de natură socială, între un fanatic al clasei țărănești și un declasat al ei. Și Paraschiv, Nilă și Achim sînt niște declasați, însă de alt tip, ce va forma obiectul unor capitole din *Delirul* și al unor teorii din *Viața ca o pradă*. În *Morometii*, interesantă e problema lui Niculae, căci conflictul dintre el și Moromete simbolizează conflictul dintre două concepții despre țăran.

Tocmai din această cauză, Moromete și Niculae devin „reflectori" : motivațiile lor lăuntrice interesează nu numai ca expresie a adaptării sau dezadaptării spontane de o lume, ci ca filosofie de existență. Un Paraschiv n-ar putea reflecta tranziția decît la nivelul cel mai de jos, al unor dorințe obscure și al unor resentimente la fel de obscure. Pe de altă parte, privilegiul dezvăluirii interiorității romancierul îl acordă cu dificultate. El e conștient că puțini protagoniști au cu adevărat ceva de spus. Într-o lume pe cale să iasă din matcă („trăind în orbire și nepăsare") psihologia indivizilor nu oferă indicii limpezi ; scena o țin psihozele de masă ; și nu trebuie sondate conștiințele, ci observată însăși inconștiența colectivă. Cu excepția Catrinei (accidental) și a lui Țugurlan (dar oare, în cazul ultimului, nu e semnificativ că trezirea conștiinței lui nu e urmată de nimic ? că, în al doilea volum, personajul apare sporadic și inconsecvent, un „speriat" mai mult, de turnura evenimentelor ?), marea majoritate a personajelor din *Morometii* sînt privite din exterior. Ele sînt pionii, mișcați, pe tabla de șah a isto-

Scanned with OKEN Scanner

riei, de o mînă nevăzută și nepăsătoare. Să analizăm însă acum pe reflectorii propriu-ziși. Voi începe cu Moromete. La sfîrșitul volumului întîi (capitolul XXIII din partea a III-a), înșelat de fii, lovit în ce avea mai scump și considera mai intangibil, Moromete se duce pe lotul său de pămînt (locul nu e întîmplător) — „O, mi-e sufletul plin de bucurie, Nilă ! Mă duc să mă laud !“, va spune el ceva mai tîrziu, într-o stare sufletească similară, — și se lasă pradă gîndurilor :

„Moromete se așeză pe piatra albă de hotar și își luă capul în mîini. Era cu desăvîrșire singur. Dacă n-ar fi fost mirișteа locurilor sau urmele roților de căruță, uscate adînc în pămîntul drumului, care arătau că pe aici au fost oameni, s-ar fi zis că porumburile au crescut singure, că au fost părăsite, că nimeni n-o să mai calce vreodată pe-aici și că doar el a rămas ca un martor al unei lumi ciudate care a pierit.

Moromete însă era departe de a fi rupt de lume și venise aici tocmai pentru că se simțea îngropat în ea pînă la gît și vroia să scape. Înțelegea că se uneltise împotriva lui și el nu știuse — timpul pe care îl crezuse răbdător și lumea pe care o crezuse prietenă și plină de daruri ascunseseră de fapt o capcană (fîlfîirea încetă a amenințărilor, întinderea lor de-a lungul anilor și de aici credința în fărămițarea și dispariția lor) — iar lumea trăind în orbire și nepăsare, îi sălbăticise copiii și îi asmuțise împotriva lui.

Stătea pe piatra de hotar cu capul în mîini și încerca să dea de curgerea pînă mai ieri a gîndirii sale liniștite, îndîrjite și hotărît să nu cruțe nimic pentru a o regăsi, simțind că înstrăinarea de ea ar aduce întunericul și că moartea n-ar fi mai rea decît atît. Cum să trăiești dacă nu ești liniștit ? Nu se întîmplase nimic atît de cumplit încît să nu fie repus totul sub lumina vie a minții. Nu cumva timpul era undeva același ? Nu cumva trecerea lui era egală și dacă o dată te ocrotea fărămițînd primejdia, cînd te credeai scăpat îți distrugea de asemenea speranțele clădite peste legea lui ? Nu cumva copiii de aceea sînt copii, ca să nu-și înțeleagă părinții, fără ca mai întîi să se rătăcească, și de aceea părinte e părinte, ca

Scanned with OKEN Scanner

să-i ierte și să sufere pentru ei ? Dar i-am iertat mereu, gîndi deodată Moromete și gîndirea aceasta reveni și nu mai fi urmată de alta, *i-am iertat mereu, i-am iertat mereu,* și rămase cu ea în cap pînă ce își luă seama și o stinse.

După care nu mai fu nimic, se auzea numai foșnetul porumbului, vîntul ușor care venea dinspre miazănoapte sporind parcă și mai mult tăcerea omului și a pămîntului. Un iepure ieși la marginea unui lot și își agită cîteva clipe urechile, după care trecu drumul și pieri în porumbul celălalt. Începuseră să scîrțîie greierii.

Am făcut tot ce trebuia, reluă Moromete cu o sforțare, le-am dat tot ce era, la toți fiecăruia ce-a vrut... Ce mai trebuia să fac și n-am făcut ? Ce mai era de făcut și m-am dat la o parte și n-am avut grijă ? Mi-au spus ei mie ceva să le dau și nu le-am dat ? A cerut cineva ceva de la mine și eu am spus *nu* ? Mi-a arătat mie cineva un drum mai bun pentru ei pe care eu să-l fi ocolit fiindcă așa am vrut eu ? S-au luat după lume, nu s-au luat după mine ! Și dacă lumea e așa cum zic ei și nu e așa cum zic eu, ce mai rămîne de făcut ? ! N-au decît să se scufunde ! Întîi lumea și pe urmă și ei cu ea.

Și această gîndire sumbră și trufașă îl ridică pe Moromete în picioare, pregătit parcă să facă față unei asemenea prăbușiri."

Întregul pasaj este așezat în perspectiva interioară a personajului, fapt deosebit de important, căci nu concluziile naratorului (deci ale altora) ne sînt înfățișate, ci ale lui Moromete însuși, surprinse într-un moment de criză. O narațiune omniscientă ar fi însemnat o încălcare a domeniului protagonistului și ar fi sugerat că el poate fi înțeles și controlat din exterior ; pe de altă parte, ce „informator" ar fi putut avea acces la acest strat al conștiinței ? Procedeul dezvăluirii gîndurilor prin chiar prisma celui care gîndește nu e, așadar, folosit întîmplător. El are încă un caracter ordonat, dacă pot spune așa, și, cu o singură excepție (propoziția care se repetă ca o obsesie : „i-am iertat mereu, i-am iertat me-

Scanned with OKEN Scanner

reu"), psihologizarea nu „atinge" formele coerente ale limbajului. Dar caracterul de reflectare este evident. Recurgerea la acest procedeu, într-un asemenea moment, ne obligă să citim cu atenție mesajul : ce anume urmărește romancierul să ne comunice prin vocea personajului său și care nu se putea comunica nici direct, nici de către informatori ?

În fond aici sînt toate lucrurile esențiale pentru înțelegerea personajului și a dramei sale, cristalizate într-un moment de criză, și care operează în conștiința lui ca un focalizator. Țin de o revelație, încît se poate presupune că Moromete însuși le-a ignorat, cel puțin în parte, înainte. Le descoperă gîndindu-le. Și e limpede că anumite sentimente preced interpretărilor, adică înțelegerii lor raționale. La început, Moromete privește cîmpurile pustii, lipsite de viață, pe care porumburile par crescute de la sine, și se simte „ca un martor al unei lumi ciudate care a pierit". Nu știe încă (nu știm nici noi) care este înțelesul acestui sentiment. O va afla spre sfîrșitul meditației sale, cînd lumea care se prăbușește i se va releva ca fiind aceea a fiilor săi. Deocamdată el e oarecum surprins de propria trăire, căci nu se simte deloc „rupt de lume", ci, din contra, „îngropat în ea pînă la gît". Îi poartă povara. O bănuiește de viclenie. L-a amăgit — și timpul răbdător, și împrejurările fărămițate — și deodată s-a dovedit că i-a întins o capcană. I-a sălbăticit copiii și i-a asmuțit contra lui. Întrebarea principală care izvorăște din aceste revelații e fără echivoc : „Cum să trăiești dacă nu ești liniștit ?" Este una tipic moromețiană. O coardă esențială a fost ruptă. Poate că este în firea lucrurilor ca părinții să nu fie înțeleși de copii, însă Moromete nu se resemnează la un răspuns atît de simplu. Ne dăm seama mai bine acum de ce o eventuală perspectivă omniscientă nu era eficace în această împrejurare : era nevoie ca revelația să fie trăită de personajul însuși, pentru ca ea să ne apară ca absolut autentică. Un narator omniscient n-ar fi putut doza (sau ar fi făcut-o să pară artificială) înaintarea aceasta, pas cu pas, spre adevăr. Intuiția romancierului introduce în acest punct o pauză a reflecțiilor : un nou peisaj de seară în

Scanned with OKEN Scanner

care foșnetul porumbului sporește „tăcerea omului și a pămîntului". Sentimentul de inexplicabilă pustietate a lumii și de înstrăinare țîșnește din străfundul conștiinței personajului care e acum mult mai aproape de a și-l explica corect lui însuși. „Mi-a arătat mie cineva un drum mai bun pentru ei pe care eu să-l fi ocolit fiindcă așa am vrut eu ?" Nu poate fi, gîndește el, vorba de a le fi impus fiilor săi cu sila o autoritate morală arbitrară. Cea mai bună dovadă este că au făcut cum i-a tăiat capul : „S-au luat după lume, nu s-au luat după mine !" Exclamația denotă că Moromete a devenit conștient că lumea *lui* (aceea pe care credințele lui intime o proiectau) nu e și lumea *lor* ; începe să înțeleagă că a fost victima unei iluzii ; lumea prietenoasă și timpul răbdător nu existau decît în capul lui. În realitate... „Și dacă lumea e așa cum zic ei și nu e așa cum zic eu, ce mai rămîne de făcut ? !" Să piară ! Pe neașteptate, în Moromete biruie o „gîndire sumbră și trufașă", care-l pregătește pentru prăbușirea lumii *lor*, căci lumea *lui* n-are cum să piară. Această nouă răsturnare nu putea să fie, nici ea, descrisă din afară. Experiența țărănească a lui Moromete, abia ieșită din conflictul care o umilise și-i risipise iluziile, pare gata să-și făurească o nouă iluzie, încă și mai puternică.

Iluzia aceasta are substratul ei. În parte l-am mai evocat. Să-l privim mai îndeaproape. O „sociologie a fenomenului moromețian" e instructivă și ea a fost schițată de cîteva ori, ultima dată de către Valeriu Cristea în *Alianțe literare*, de la care am preluat și formula, și care distinge următoarele cinci caracteristici principale. Munca nu mai constituie pentru țăranii lui Marin Preda o plăcere și agricultura „nu mai formează, ca pentru predecesori, imensul centru de greutate al vieții lor". „Contemplarea filosofică și estetică a lucrurilor, a lumii văzută ca spectacol în sine, își face loc printre grijile atît de împovărătoare ale unei gospodării țărănești, pe care le împinge uneori chiar în al doilea plan". De aici decurg plăcerea vorbirii, imitînd expresiile orășenești, „joc, ironie și ifos în același timp", evadarea prin „politică" în „ficțiunea unei alte vieți, cu ședințe parlamen-

Scanned with OKEN Scanner

tare, bărbați de stat și cursuri", ca o „joacă de oameni mari". În al treilea rînd, „din punct de vedere *sociologic*, fenomenul morometian reflectă procesul îndelungat, de durată, dar inexorabil, al deruralizării satului prin atragerea lui treptată în orbita industrializării și a civilizației urbane". Așa se explică de ce „vechile obiceiuri ale dependenței față de boier i se par evoluatului Moromete — care amintește de felul umil în care tatăl său se înfățișa la conac — intolerabile, «mai mari nenorociri decît *munca* și foamea»". În sfîrșit, „intrarea țăranilor mai înlesniți în circuitul comerțului de cereale are nu numai o evidentă importanță economică", dar le lărgește orizontul și le modifică radical „atitudinea față de pămînt". Ei nu mai sînt, spre deosebire de eroii lui Rebreanu, apăsați „de acea obsesie a pămîntului, teribilă ca o fatalitate". Cînd reia „datele cazului Ion", cum spune Valeriu Cristea, în episodul cu Polina și Birică, autorul *Morometilor* îi dă o cu totul altă desfășurare. Concluzia criticului este că Marin Preda surprinde ca și Caragiale „un proces de tranziție", fără a avea în vedere totuși numai „efortul mimetic grotesc", descris de marele dramaturg, deși evocarea, în *Morometii*, a „acțiunii de remodelare a unei lumi vaste, de mult și solid constituite, sub influența puternică și crescîndă, de gigantic magnet, a societății industriale" nu e scutită de „unele elemente de comic", care ne determină să identificăm în roman „nucleul unei comedii". Toate acestea sînt, neîndoielnic, adevărate. Atît conflictul din interiorul familiei Moromete, cît și aspectele din viața generală a satului cuprinse în roman ne conduc la ideea tranziției sociale : o dublă tranziție, cum am precizat deja. Mentalitatea lui Ilie Moromete le reflectă pe amîndouă, dar el este așa zicînd bine situat mai ales în raport de cea dintîi și menținut ca principal protagonist în primul volum, în vreme ce următoarea îl confruntă cu Niculae.

După capitolele, de la începutul cărții, care evocă viața familiei într-o după-amiază obișnuită de vară, romanul se deschide deodată către viața satului în general. Moromete merge la întîlnirea duminicală din poiana fierăriei lui Iocan, admirabilă *stoa* țărănească, analizată

cîndva de Alexandru Paleologu *(Simțul practic)*, întocmai ca odinioară Ion la horă. Altă epocă, alte distracții. Țăranii lui Marin Preda sînt cititori de gazete politice, se înscriu la liberali sau la țărăniști, și, mai presus de orice, sînt legați de viața generală a țării într-un cu totul alt chip decît erau consătenii lui Ion de febra alegerilor din orașul învecinat. Structurile economice s-au schimbat în cei treizeci și ceva de ani care despart satul din romanul lui Rebreanu de acela al lui Marin Preda : și în primul rînd s-a schimbat relația omului cu pămîntul. Această relație a fost, dacă pot spune așa, desacralizată. Centrul vieții economice țărănești s-a deplasat de la posesia și exploatarea pămîntului la valorificarea prin comerț a produselor lui. În *Ion*, a avea sau nu a avea pămînt era singurul lucru care conta pentru un țăran. Întreaga tragedie a personajului lui Rebreanu se rezumă la lupta pentru a poseda pămînt, căci el este legat de pămînt ca de o ființă și se află sfîșiat, cum știm, între „glasul pămîntului" și „glasul iubirii". Raportul acesta nu conține termeni economici, ci ontologici. Pămîntul înseamnă pentru Ion sîngele și viața lui. Îl privește „cu o privire setoasă" și „simțea o plăcere atît de mare, văzîndu-și pămîntul, încît îi venea să cadă în genunchi și să-l îmbrățișeze". Lui Vasile Baciu încearcă să i-l smulgă ca pe o femeie iubită. Munca însăși a pămîntului apare erotizată. Totul — munca, existența, pămîntul, — constituie un univers deplin natural, în sînul căruia relațiile sînt biologice. Individul se raportează la acest univers ca la o supraindividualitate naturală. În *Morometii* simplul fapt de a poseda pămînt nu mai este de ajuns. Țăranii bogați, ca Bălosu, împroprietăriții de după primul război ca Moromete însuși sau cei lipsiți cu totul de pămînt ca Țugurlan încep să se deosebească între ei prin cu totul altceva decît numărul strict al pogoanelor și anume prin faptul că unii au iar alții nu au posibilitatea de a cumpăra sau de a vinde. Cazul lui Moromete este mai special : el nu înțelege multă vreme necesitatea acestei „negustorii", pe care o disprețuiește. Celebrele lui drumuri la munte, cu Bălosu (ca ale lui Pațanghel cu Miai din *O adunare liniștită*) îl arată incapabil de negustorie,

sentimental și în fond dezinteresat. Chiar și cînd, la începutul volumului al doilea, face stăruitor negoț, strînge banii în chimir și descoperă „vorba beneficiu", scopul lui secret constă în a avea cu ce să-și atragă fiii fugari înapoi la matcă. Iluzia o dată spulberată, Moromete redevine indiferent față de comerț. Pe Achim îl lasă să plece cu oile la oraș crezînd că va vinde acolo lîna și laptele lor, ca să-și poată achita apoi datoriile presante, și e foarte surprins cînd află că băiatul a vîndut de fapt oile, decis să-și valorifice altfel capitalul. Dacă noua viață a satului e dominată de afaceri, Moromete rămîne un nostalgic apărător al ordinii vechi. Valorile de schimb au luat locul peste tot valorilor de întrebuințare, dar Moromete păstrează în sinea lui regretul după celelalte. Calculele financiare (căci nu e scutit de ele) îl indispun. Persecutat de *fonciire*, de impozite, vede în stat o fantasmă opresivă și crede a o putea ține la distanță. Opresiunea nu mai e nemijlocită, ca în *Ion*, nu mai e sărăcia „naturală" de acolo ; ea se exercită prin intermediul banului și e o formă „înstrăinată". Dacă ne amintim de analiza întreprinsă de Marx în *Capitalul*, putem afirma că Moromete se află prins între o dorință inconștientă de a trăi o relație calitativă cu obiectele — produsele pămîntului, lîna și laptele oilor — și necesitatea de a se adapta unei relații cantitative, intermediate de bani. Această dorință era realizabilă în *Ion* și se traducea prin atitudinea generală a eroului față de pămînt și față de muncă. Proprietatea funciară dominantă încă în satul descris de Rebreanu permitea un raport calitativ și personal, cum ar spune Marx, dintre om și universul său material. Omul crea pentru nevoile lui, valorile de întrebuințare nu erau încă mărfuri. După treizeci de ani, totul a devenit marfă, în satul din *Morometii*, ceea ce înseamnă că omul creează valori de întrebuințare pentru alții. Modul lui Moromete de a se sustrage acestei realități nu constă însă pur și simplu în redescoperirea muncii ca forță a brațelor. Această ipostază primară o întîlnim, ce e drept, în roman, de exemplu la Birică, hotărît să-și ridice casă neajutat decît de teribila lui energie și să-și întemeieze căminul în ea (neoprit nici de constatarea ironică, dar

Scanned with OKEN Scanner

cît de semnificativă, a tatălui : „Uitasem că acolo în vale la văgăuni, după ce sapi și termini cu cărămizile, găsești la fund și ceva bani") și la Țugurlan, în dimineața în care se trezește împăcat cu satul și-și trăiește marea bucurie în timp ce cosește. Moromete are o altfel de bucurie : de a ține la distanță, cu ajutorul unor cuvinte de spirit, duhurile rele ale *fonciirii* și datoriilor. În momentul maxim al crizei sale, trecînd pe lîngă oameni fără să-i vadă, Moromete trezește în mintea a doi foști participanți de la adunările din poiană, bănuiala că s-a lăsat înșelat copilărește de evenimente. Marmoroș-blanc (botezat așa după numele celebrei bănci) și Din Vasilescu, sculptorul care a modelat în lut capul lui Moromete, aflat, în lipsa modelului, pe polița fierăriei, căci despre ei e vorba, reduc în chip simplist „bucuria" protagonistului la o neînțelegere, iluzia lui la o prostească naivitate. Dar pentru Moromete, „jocul" cu agenții fiscului și cu Jupuitu, pertractările comico-serioase, tergiversările, erau animate de credința secretă în inconsistența acestei suprarealități opresive care este statul. Ceea ce era, din contra, cu adevărat conștient la el era dreptul lui la seninătate. Această „bucurie", de mult observată și la alți eroi ai lui Marin Preda, e un semn al dorinței lor de a continua să trăiască lumea calitativ, de a refuza înstrăinarea. Și e un substitut al relației calitative primare. În imperiul material și sufletesc al cantității, în care trăiește de exemplu Bălosu, nu e loc pentru bucurie. Moromete îl detestă pe Victor Bălosu încă mai temeinic decît pe tatăl acestuia presimțind parcă în destinul lui destinul propriilor feciori. Prietenii lui Moromete sînt toți săraci, dar capabili să guste farmecul unei conversații și al acestei uriașe seninătăți pe care o dau satisfacțiile spiritului. Ele țin cu adevărat locul valorilor de schimb instaurate în realitatea economică a satului, pe care o rezumă cel mai bine Polina : „Destule vorbe urîte am auzit în casă !... Toată ziua și toată noaptea numai bani și pămînt ! Bani și pămînt !" Apărarea seninătății lui, Moromete o condiționează de refuzul înecării tuturor valorilor în apa rece ca gheața a calculului egoist, de salvarea pămîntului producător de bunuri care

Scanned with OKEN Scanner

să satisfacă necesităţile materiale. Fiilor fugari, el le strigă cu disperare : „Pămîntul rămas întreg, Paraschive, smintitule, acolo e munca voastră ! Bolnavule după avere !“ Şi cînd aceştia îi iau oile şi caii şi se duc, nu faptul de a fi jefuit îl loveşte pe Moromete, ci revelaţia că a încălzit nişte şerpi la sîn, că fiii lui sînt alcătuiţi dintr-o altă plămadă morală decît el : „Băieţii mei, Scămosule, sînt bolnavi...“ Sănătatea morală nu înseamnă pentru Moromete a avea bani, nici chiar a avea pămînt, ci a putea trăi senin cu acele bucurii ale spiritului în care s-a refugiat, ca într-o iluzie protectoare, dorinţa, nostalgia, după o relaţie calitativă cu lumea.

Din nou, romancierul îşi cunoaşte cel mai bine eroul *(Convorbiri cu Marin Preda)* : „Una din iluziile acestui erou este că lumea ar putea trăi fără bani, iar poziţia asta e a ţăranului patriarhal. El simte că puterea banului, putere care devine din ce în ce mai mare în timpul său, cînd el însuşi a ajuns mic proprietar de pămînt, îl pune în situaţia de a face din producţia sa o marfă. E dator să muncească pentru a-şi întreţine familia, dar să muncească într-un anume stil, şi anume producînd cereale pentru sine, dar şi pentru a le vinde. E nevoie să dobîndească bani [...] Deci banul înseamnă un atac brutal la adresa iluziei cu care se nutreşte personajul, că el, cu pămîntul lui şi copiii lui, cu ce are poate continua să trăiască liniştit, că nu va fi nevoit să intre în cursă. Da, e adevărat, vede şi el, ţăranul este atras în această cursă. Dar încotro o să meargă ? Spre ce ? Neliniştea unor asemenea întrebări îl determină pe erou să rămînă pe poziţia lui pînă la sfîrşit.“

În volumul al doilea, lui Moromete, în continuare un „reflector“ privilegiat, i se adaugă Niculae. Există aici cîte două monologuri interioare ale fiecăruia, şi numeroase frînturi de discuţii între ei. Între tată şi fiu s-a săpat o prăpastie. Fiul refuză de fapt orice dialog. Este el însuşi în căutarea a ceva, a unor valori care să-i ordoneze existenţa dîndu-i un sens. Moromete îl simte şi-l urmăreşte îndeaproape : „Am stat (zice el, prinzînd cea dintîi ocazie, capitolul X, partea I) şi m-am uitat la tine, cum îi întrebai pe cei patru popi pe care îi adusese

Scanned with OKEN Scanner

rudele lui Sandu, cum devine cu omul pe care îl îngroapă ei ca pe-un cîine și dă pămînt peste el cu lopata. Și acuma viu eu și te întreb : dumneata cauți ceva pe lume ! Ce ?“ Niculae încearcă întîi să evite răspunsul, dar sfîrșește prin a capitula : „Urmă o nouă tăcere după care Niculae deodată declară : Eu îmi caut eul meu.“ E rîndul tatălui să se prefacă a nu înțelege : viața s-a schimbat, acum după război, cu școala pe care o are, Niculae ar putea deveni învățător aici în sat, leafa să meargă și el să stea liniștit fără să mai aibă nevoie de nimeni. Niculae răspunde ironic : „Și-așa nu mai am nevoie de nimeni“. Și, la mirarea lui Moromete, precizează în doi peri : „O să mă duc în pustie, și de-acolo o să mă întorc și o să propovăduiesc“. În acest moment, s-ar zice că decizia lui e luată. Niculae pleacă din sat, urmează o școală de partid, și se reîntoarce ca activist raional în timpul unei „campanii“ de toamnă. Moromete nu mai apucă „să vadă reparîndu-și greșeala față de acest băiat“, căci „evenimente pline de viclenie“ schimbă viața tuturor. Încercările lui de a-l înțelege pe Niculae sînt tot mai rare și mai fără folos. Dialogul lor face loc unor monologuri separate. Cele dintîi sînt tot ale lui Moromete. În capitolul III din partea a II-a un astfel de monolog este relatat indirect de către narator : „Revenindu-și, lui Moromete îi revenise și gustul pentru politică și se uita foarte intrigat la acești oameni noi de pe la sfatul popular (nu se mai spunea primărie) care îi intrau în curte și îi vorbeau ca și cînd nu l-ar fi cunoscut și n-ar fi știut cine e“. Raportul individului cu supraindividualitatea se reface, cu deosebirea că celui dintîi nu-i mai este permis acum jocul liber al afirmării poziției sale idealiste (gratuit și înainte, dar, în ce-l privește pe erou, eficient). Oamenii aceștia noi îi intră în curte, se urcă pe scara podului, îi apreciază cantitatea de porumb din pod și-i lasă o hîrtie, „atrăgîndu-i doar atenția că dacă nu se duce singur cu porumbul vor veni atunci tot ei, de astă dată cu căruțele“. „S-a dus vremea, ziceau ei, cînd cu porumbul acela domnul Moromete cutreiera munții și făcea negustorie (ca și cînd cuvîntul negustorie ar fi fost ceva de rușine !).“ Exclamația din paran-

Scanned with OKEN Scanner

·teză aparţine, desigur, lui Moromete însuşi. Reflecţiile personajului sînt absorbite de această relatare, nu modificate în esenţa lor, dar înstrăinate parcă de cel care le face : „Fiindcă iată de pildă *fonciirea,* acum că Moromete nu mai avea bani, revenise, o simţea... I se trimiteau prin Ilie Micu, piticul satului, care mai era încă ţinut pe-acolo pe la sfat, singurul care mai rămăsese dintre slujbaşii vechii primării, nişte hîrtii în care i se spunea că pentru fiecare zi de neplată a fonciirii i se majora cu nu ştiu cît zero virgulă zero cinci, şase sau zece la sută din suma totală şi că asta mergea crescînd..." Limbajul supraindividualităţii a devenit şi mai abstract. Reprimarea individului se face prin mijloace birocratice. Banilor, pretinşi de Jupuitu („vinde porumb şi plăteşte"), le iau locul hîrtiile. Cu Jupuitu, Moromete putea vorbi ; el, chiar dacă reprezenta statul, era încă o persoană ; toţi îl ştiau şi cu obrazul lui (bărbierit la sînge) toţi se obişnuiseră ; supraindividualitatea avea deci un obraz la care puteai privi. Cu noii preceptori nu se poate vorbi : „El nici nu le zicea nimic cînd îi vedea cum se urcau pe scara podului... Avea aerul că dacă ar vorbi ar strica totul, în timp ce, după el, făcea să stai şi să te uiţi la ei fără să te saturi, cu riscul că puteai să pierzi cîteva coşuri de porumb. Fiindcă nici măcar nu dădeau bună ziua cînd îi intrau în curte !" Neîncarnată, simbolizată de nişte hîrtii, supraindividualitatea aceasta birocratică nu mai are obraz uman. În această absenţă a oricărui dialog, Moromete priveşte mut şi reflectează : „Fiindcă mă uitam la unii cînd veni Plotoagă şi alde fi-meu pe arie, să le spună că chestia cu neghina s-a aranjat, că tovarăşi cu munci de răspundere au înţeles situaţia şi că nu se mai ţine seama de corpurile străine. Şi mă uitam la unii că le luceau ochii că au scăpat şi că n-or să dea, uitaseră că ăsta era un drept al muncii lor şi că n-aveau ei nevoie să înţeleagă nimeni. [...] Că *tu* vii şi-mi spui că noi sîntem ultimii ţărani de pe lume şi că trebuie să dispărem..." (capitolul III, partea a IV-a). *Tu* este şi aici Niculae, cuprins de Moromete în monologul său. Aceste vorbe nu-i mai sînt adresate direct fiului. Moromete a devenit treptat un reflector tăcut şi va

Scanned with OKEN Scanner

rămîne așa pînă la sfîrșit, cînd, nemaiputînd umbla, va fi purtat cu o roabă prin sat, de nepotu-său, din care va continua să privească lumea („Să fi văzut cum stătea tata cu capul ridicat și se uita pe drum“).

Monologurile lui Niculae sînt de altă natură. Ele exprimă, pe de o parte, o anumită incertitudine. Spre deosebire de Moromete, a cărui filosofie a vieții este demult consolidată de tradiție, Niculae nu găsește răspunsurile imediat. Nu întîmplător ambele lui monologuri sînt rezultatul unor nopți de insomnie : „Niculae se foi în așternut și deschise ochii. Nu-i plăcea ce vedea sub pleoape (era porcul care intrase în grajdul cailor și grohăia la ei cu rîtul în sus, dispreţuitor și familiar, parcă ar fi vrut să-i întrebe : ei, cine sînteţi voi, sînteţi cai, ei și ce dacă sînteţi cai, care e deosebirea dintre mine și voi și în general dintre mine și restul lumii, nici una !) și se întoarse pe partea cealaltă, și își aranjă altfel palma sub obraz ca să nu mai apară ceea ce nu dorea.“ (capitolul XX, partea a II-a). Pe de altă parte, ele sînt persecutate de umbra tatălui, care nu i se arată niciodată în vis, ca și cum ar fi supărat :

„Niculae stinse lumina și-și puse tîmpla pe pernă. Tată, șopti el, eu nu te-am părăsit niciodată, știi bine... Nu ţi-am făcut nici un rău, nu te-am chinuit cu nimic și îmi pare bine că te-ai împăcat cu mama... Dar de ce nu vorbești și cu mine ? Crezi cumva că de-aia n-am venit la patul tău înainte să mori, fiindcă te-am uitat ?... Știu că poate cu timpul amintirea ta de cînd eram mic ar fi crescut iar la loc și ar fi ocupat-o pe cea de care mi-a fost mie frică să n-o capăt venind la patul tău, m-am gîndit și la asta, dar eu mai știu că nu toate încercările te lasă neatins... puține te întăresc, toate caută să-ţi ia puterea... Și eu vreau să spun ca și tine că binele n-a pierit niciodată din omenire, dar că trebuie să ajungem să-l facem pentru toţi... Altfel crezi că meritäm să vedem lumina soarelui ? Tată, mă auzi ? Nu mai vrei să stai cu mine de vorbă ? Sînt eu, Niculae, mamei i te-arăţi și mie nu. De ce ? Nu mai ai nimic să-mi spui ?“ (capitolul XII din partea a V-a).

Scanned with OKEN Scanner

Să încercăm să recapitulăm acum analogia de la care am pornit între planul modalităților și perspectivelor narative și planul problematicii social-morale și psihologice pe care o transfigurează conținutul propriu-zis al romanului. *Moromeții* oglindește, așadar, două tranziții sociale; un sat intrat în circuitul relațiilor capitaliste, dominat de valori de schimb, în care, după expresia lui Marx, producătorilor, relațiile sociale dintre muncile lor le apar „drept raporturi *materiale între persoane* și drept *raporturi sociale între lucruri*"; și un sat pe calea socializării (procesul se află la începuturile lui), o istorie ieșită din albie ca apele rîurilor într-o primăvară ploioasă. Toate structurile tradiționale s-au modificat ori au pierit. Și, o dată cu ele, mentalitățile ancestrale. Schimbările au fost atît de rapide încît înțelegerea lor — cu alte cuvinte integrarea faptelor într-o semnificație — scapă o vreme contemporanilor. Motivațiile individuale nu se mai lasă cuprinse de o motivație supraindividuală. Ele apar ireductibile și dau senzația că raționalitatea și omogenitatea lumii au făcut loc absurdului și pulverizării. Un roman social nu este o operă de istorie. În el, perspectiva cea mai autentică este totdeauna perspectiva „din mers" a protagoniștilor înșiși, mai ales atunci cînd sînt la mijloc întîmplări atît de insolite față de normele stabilite. De aceea oamenilor li se par viclene astfel de întîmplări. („Erau întîmplări pline de viclenie...") Perspectiva narativă unică de la Slavici, Sadoveanu sau Rebreanu reflecta o capacitate de înțelegere completă. Vocea obștei nu oprima în *Mara* vocile indivizilor, căci le putea armoniza. Impersonalitatea naratorului din *Ion*, deși mult mai represivă, căci nu îngăduia protagoniștilor un cuvînt al lor, dovedea totuși că o instanță supraindividuală are acces la realul individual, exercitînd asupra lui un control eficient. În ambele cazuri (și mai evident în *Mara*), relația calitativă, la nivel social, dintre oameni și produsele muncii lor, într-un sat (sau într-un tîrg) guvernat încă de economia țărănească (sau meșteșugărească) tradițională, se traducea tot printr-o relație calitativă și personală, aceea dintre narator și personajele sale. Este

Scanned with OKEN Scanner

vorba, la ambele nivele, de un fel de *contract*: între voințe și dorințe care oglindesc o relație economică, între societate și membrii ei, în plan social; între voințe și dorințe, care oglindesc un raport filosofic, psihologic și etic, între narator și personaje, în plan estetic. Într-o notă din *Capitalul* Marx scrie: „Opoziția dintre puterea proprietății funciare, bazată pe raporturi personale de a-servire și dominație, și puterea impersonală a banului este foarte clar exprimată în două proverbe franțuzești: Nulle terre sans seigneur; L'argent n-a pas de maître." Este exact opoziția dintre *Ion* și *Morometii*. Naratorul din *Ion* este un senior feudal, acceptat ca persoană de vasalii săi, care obțin de la el, în schimbul produselor concrete, alte mijloace de trai și „servicii" la fel de concrete. E vorba de un raport de dominație și de impunere arbitrară uneori a voinței căci vasalii se află, în sens propriu, în puterea seniorului, care le oferă în schimbul muncii lor o asistență indiscretă, apăsătoare și nediscutabilă. Naratorul unic de la Rebreanu procedează întocmai în raport cu personajele romanului. Le guvernează pînă în actele lor cele mai intime; și ele se lasă manipulate, în virtutea contractului inițial. André Scobeltzine a remarcat *(Arta feudală și rolul ei social)* următoarea însușire a acestui monopol: și anume că sistemul ideologic necesar seniorului spre a-și exercita dominația (căci simpla forță nu e suficientă, ea trebuind sprijinită de crearea unor cutume și justificări de ordin ideologic) se dovedește, și din punct de vedere al vasalilor, la fel de necesar (căci „el reprezenta singurul cadru în care oamenii de atunci, supuși acelorași seniori, puteau încerca să se opună vexacțiunilor acestora și să-și exprime felul lor de a *vrea* lumea"). În condițiile satului tradițional zugrăvit în *Ion*, sistemul „ideologic" al naratorului (autoritate centrală; manipulare a personajelor; forma de destin a vieții acestora, orientată nu în sensul curgerii ei firești, ci, invers, dinspre un final perfect cunoscut etc.) este singurul posibil pentru descrierea satisfăcătoare a raporturilor sociale reale, căci modul personajelor de a „dori" lumea nu cunoaște individualismul și libertatea opțiunii. Ele sînt într-o stare de semișerbie morală, su-

Scanned with OKEN Scanner

puse necondiționat cutumelor. Revolta lui Ion e reprimată abia în clipa în care se încalcă norma colectivă, nu mai devreme : el o poate chinui pe Ana, făcînd din femeie un simplu instrument al „dorinței" lui de avere, căci însăși mentalitatea colectivității în epoca respectivă vedea în femeie un instrument ; dar nu poate ucide, fără a vexa aceeași mentalitate. Cum ar putea fi înfățișate aceste raporturi într-o perspectivă interioară, și deci individualistă, în care personajele-vasali să fie privilegiate în detrimentul naratorului-senior și al „dreptului" său „natural" ? În *Moromeții*, contractul străvechi a încetat. Țăranii s-au emancipat și și-au impus modul de a vedea lumea. Ei nu mai predau nimănui produsele, ci le schimbă pe bani. Raportul cu munca lor apare înstrăinat, mediat de valoarea de schimb. Supraindividualitatea (statul, Jupuitu, fonciirea, cotele) este sau pusă în discuție, în virtutea unei tendințe anarhice, specific țărănești, sau suportată cu acea răbdare perfidă care izvorăște din convingerea țăranului că, oricîte schimbări s-ar produce, și oricît de neînțeles ar fi ele, lumea lui e o lume stabilă, seculară, informată de o experiență prea veche ca să nu fie, ea, cea mai bună din toate. Această nouă formă a raporturilor sociale dictează și o nouă „ideologie" a naratorului : autoritatea centrală decade din drepturi ; manipularea personajelor lasă locul unei libertăți care, dacă nu merge pînă la emanciparea deplină decît în rare cazuri (am văzut că numai Moromete și Niculae sînt cu adevărat niște „reflectori", lăsați adică să-și manifeste interioritatea în chip nemijlocit, prin monologuri în care conștiința lor secretă devine transparentă), se traduce prin caracterul tatonant al naratorului ; apelul la „informatori" și comentariul conjectural sînt expresia înstrăinării povestitorului de personajele sale. În sfîrșit, modelul lumii nu mai apare răsturnat, căci naratorul nu mai cunoaște finalitatea ultimă a actelor umane, el avînd sub ochi o viață care curge parcă la întîmplare și într-o direcție care îi scapă. Cînd ignoranța aceasta este, într-o clipă privilegiată, spartă de intuiția unui sens al lucrurilor, nu un răspuns adevărat, total, deplin satisfăcător, obține naratorul, ci unul relativ, ca o ușă ce se între-

Scanned with OKEN Scanner

deschide dar prin care nu se poate trece. Marin Preda a exprimat clar acest sentiment al naratorului din ultima vîrstă a romanului doric, atribuindu-i-l lui Niculae, în ultimul său monolog nocturn. Întrebarea cu care se încheie revelația personajului este întrebarea care încheie cariera literară a unei forme narative și a tipului de narator care i-a dat viață :

„În acea clipă Niculae văzu cum stratul gros de întuneric (în care gîndurile lui se înlănțuiau cu acea tărie care alungă totdeauna somnul și neliniștește sufletul) se dă la o parte dinaintea ochilor lui asemeni unei uși și în lumina veșnicei zile de vară care scălda bătătura și salcîmii de acasă apăru chiar tatăl lui și o luă încet spre poarta de la drum cu mersul lui ciudat care îți spunea că de-acolo de unde se duce s-ar putea să se întoarcă el cu un rezultat... Ce rezultat ?... «Tată», șopti deodată Niculae și în aceeași clipă simți cum se năpustește asupra lui din adîncul neștiut al ființei un val de duioșie agresivă care îi pipăi apoi gîtul și începu să-l sugrume. «Tată, tată, chemă el și își duse coatele la ochi hohotind. Unde te duci tu acum, încotro o s-o iai, după ce deschizi poarta și o să ieși iar la drum ?»...“

Încotro o s-o ia naratorul doric ? Voi încerca să răspund mai pe larg (căci o schiță a răspunsului există în capitolul introductiv) în volumul următor.

Scanned with OKEN Scanner

Lector : ZIGU ORNEA
Tehnoredactor : AURELIA ANTON

Bun de tipar : 23.IV.1980 ; Coli ed. 16,73 ;
Coli tipar : 20.

Tiparul executat sub cd. nr. 5 018/980,
la Întreprinderea poligrafică Bacău,
str. Eliberării nr. 63.
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Lucrarea a fost executată pe
hîrtie fabricată de I. H. Buşteni.

Scanned with OKEN Scanner

De același autor :

LECTURI INFIDELE, 1966
METAMORFOZELE POEZIEI, 1968
CONTRADICȚIA LUI MAIORESCU, 1970
TEME, 1971
TEME 2, 1975
UTOPIA CĂRȚII (SADOVEANU) 1976
INTRODUCERE ÎN OPERA LUI ALEXANDRU ODOBESCU, 1976
TEME 3, 1978

MOMENTE ȘI SINTEZE

În seria „Momente și Sinteze" au apărut :

D. MICU — *„GÎNDIREA ȘI GÎNDIRISMUL"*

Z. ORNEA — *CURENTUL CULTURAL DE LA „CONTEMPORANUL"*

FLORIN MIHĂILESCU — *CONCEPTUL DE CRITICĂ LITERARĂ ÎN ROMÂNIA*

ADRIANA ILIESCU — *PROZA REALISTĂ ÎN SECOLUL AL XIX-LEA*

ION ROTARU — *FORME ALE CLASICISMULUI ÎN POEZIA ROMÂNEASCĂ PÎNĂ LA ALECSANDRI*

Urmează să apară :

MIHAI ZAMFIR — *PROZA POETICĂ ÎN LITERATURA ROMÂNĂ*

V. MÎNDRA — *ISTORIA LITERATURII DRAMATICE ÎN ROMÂNIA*

Lei 8,50

Scanned with OKEN Scanner